Gedenkbuch

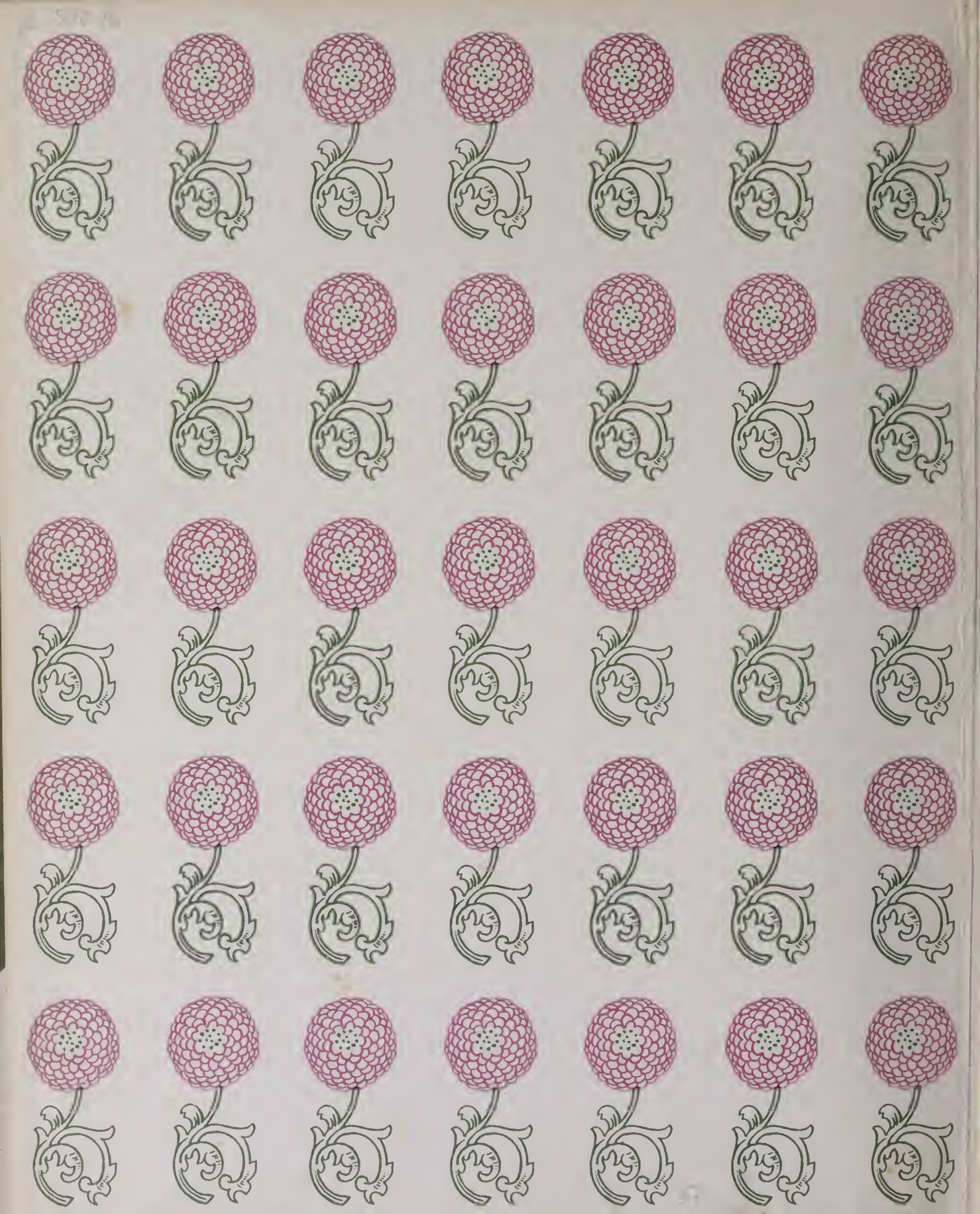
zu

Wilhelm Steinhausens

sechzichstem Geburtstag

AM 2. FEBRUAR

1906



EX LIBRIS
LUDWIG HEINEMANN
NUMMER 233

Verlag von Carl Hirsch in Konstanz.

Christliches Verlagshaus, Buchdruckerei, Stuttgart.

Hochverehrter Herr Professor!
Werter Meister!

Hier naht sich Ihnen zur Feier Ihres sechzigsten Geburtstages eine Schar Ihrer Freunde und Verehrer Ihrer Kunst mit einem bunten Blumenstrauß von allerlei künstlerischen und schriftstellerischen Grüßen. Einer Ihrer jüngeren Freunde hat die Freude gehabt, die Blumen, welche Verehrung, Liebe und Dankbarkeit Ihnen mit herzlichen Glückwünschen zur Erreichung des wichtigen Lebensabschnittes darbietet, zu sammeln und zu einem Strauß zu vereinigen. Wir hoffen Ihnen damit eine Geburtstagsfreude zu bereiten. Jedenfalls bitten wir: Lassen Sie sich diese Spende geduldig und nachsichtig gefallen — um unsertwillen, die wir von Herzen geben und sagen, wovon uns das Herz voll ist; um Ihrer Kunst willen, der wir so gern mit diesem Gedenkbuch an unserem bescheidenen Teil den Weg zu immer weiteren Kreisen bahnen helfen möchten. Aber auch für Ihre Person — wehren Sie nicht ganz den Freundeshänden, die es Ihnen beim Eintritt ins Alter mit warmem Dankesdruck bezeugen möchten, wie wir zu Ihnen stehen, was wir Ihnen schulden, welche Freude und Liebe Sie und Ihre Kunst in unseren Herzen entzündet haben.

Die Verschiedenheit der Mitarbeiter nach Alter, Lebensstellung und Weltanschauung mag Ihnen, werter Herr Professor, ein Zeichen der großen Mannigfaltigkeit der von Ihnen auf viele ausgegangenen Anregungen sein. Sie werden vielleicht mit manchen Gedanken nicht einverstanden sein, die diese schlichten Blätter aussprechen. Kann sich doch weder Sammler noch Empfänger für ihren Inhalt verantwortlich fühlen. Aber sie werden gewiß neben der reinen Freude an den Bildern, die Ihnen Ihre Kunstgenossen darbieten, auch in manchen Ausführungen Geist von Ihrem Geist erkennen und bekennen: Das habe ich gemeint

und gewollt. Sie werden, so hoffe ich, hier manche Frucht von Ihrer Aussaat, manches Echo auf Ihren Ruf, manches Zeichen echter Geistesgemeinschaft finden. Hoffentlich empfinden Sie nichts als Störung Ihrer Kunstwege, es war jedenfalls von allen nur auf bescheidene Förderung abgesehen.

Beim Eintritt ins Alter, sagte ich, grüßt Sie dieses Buch. Möge es nach viel Dunkel und Sturm des Lebens um Ihren Abend licht werden! Trotz der Sechzig, trotz des bleichenden Haares und des gebeugten Rückens — es ist mir um die Jugendfrische Ihres Herzens und Schaffens nicht bange. Sie kennen die rechten Jungbrunnen, das Evangelium unseres Gottes und reine, edle Kunst. Sind Erinnerung und Ahnung wichtige Quellen der Kunstübung, von beiden dürfen Sie ja auch im Alter und dann erst recht leben — Erinnerung an ein reiches, von Gottestreue und Menschenliebe besonntes Leben, Ahnung ewiger Freude im Land der erfüllten Ideale und gestillten Sehnsucht. Wir hoffen zuversichtlich, daß uns diese Ströme noch manches Wertstück Ihrer Kunst ans Land führen werden.

Ein zweiter Segenswunsch wird mir beim Blick auf die Ihrigen lebendig. Gott hat Sie mit reichem Familienglück gesegnet. Bleibe es Ihnen auch ferner bewahrt und werde Ihnen zu immer reinerer und tieferer Freudenquelle! Es hieße Wasser in den Main tragen, wollte ich dartun, was Ihrer Kunst der blühende Familienkranz geworden ist. Ungezählte Bilder geben davon Kunde, wie Ihnen der Burgfriede und das traute Glück daheim nicht bloß Trieb, Kraft und Frische, sondern auch Vorwurf und Stimmung darreichen. Dies stille, umfriedete Heim, an dessen Schwelle kränkende Kritik und lästiges Lob Halt machen müssen, dies deutsche Christenhaus, das den stillen Zauber Ihrer Kunst miterklärt, Gott erhalte es Ihnen noch lange ungetrübt — Ihnen selbst zu Freude und Gewinn, wie auch den vielen zur Letze, vor denen sich Ihre gastliche Türe öffnet!

Und endlich ein dritter und letzter Wunsch: Ihre Freunde wissen, wie sehr Ihnen die Aufgabe auf der Seele brennt, unserem Volk mit Ihrer Kunst zu dienen, zu seinem Herzen zu dringen und es über den Staub der Erde zu erheben und zu trösten. Wir wissen, wie viel Mühe und Opfer Sie in einem arbeitsvollen und geduldreichen Künstlerleben der Erfüllung dieser hehren Aufgabe gewidmet haben. Möge Ihnen unser Volk mit Dank, Verständnis und Empfänglichkeit dies edle Streben lohnen! Nicht „l'art pour l'art“ ist Ihre Losung, vielmehr: „Dem Volk das Beste“ im Sinn jener Mahnung: Dient einander, ein jeglicher mit der empfangenen Gabe! Diesem Wahlspruch gehört die Zukunft.

Sei denn auch Ihnen davon, hochgeschätzter Herr Professor, ein reichlicher Anteil beschieden! Vielen einen Labetrunk zu Freude, Trost und Stärkung mit Ihrer Kunst darzureichen ist Ihnen ja stets der liebste Dank und schönste Lohn. Wir, die wir uns zu diesem Ehrenbuch vereinen, reichen ihn hiermit Ihnen an unserem Teil aus vollem Herzen dar, und das darf Ihnen ein verheißungsvolles Angeld für immer weitere und tiefere Einwirkung auf unser Volk sein.

Siegfried Balke.

Ein Selbstporträt des Meisters und seiner Kunst.

Aus seinen eigenen Worten zusammengestellt von **Karl Röhrig.**

Die Quellen der Kunst.

Ist es nicht ein schöner Anfang und ein schöner Beweggrund, ein Maler zu werden? Die Menschen zu trösten mit seiner Kunst, wer das vermag!

Aber müssen nicht, soll etwas wahrhaft Lebendiges werden, alle guten Geister uns nahe sein?

Wie es der Phantasie des Kindes möglich ist, Bilder, Szenen, Figuren zu sehen, wo der Erwachsene nur Holzspäne und Grashalme sieht, so sieht auch der schaffende Künstler mehr, als ihm die Natur zeigt. Er will die Natur bloß nachahmen; aber seine Fähigkeiten, seine Hände und seine Farbtöpfe lassen das gar nicht zu, — er überlasse sich all diesem unwillkürlich, und es wird etwas ganz anderes als das Vorbild, — ein Kunstwerk.

Jede Kunst ist ein Erinnern.

Und so wurde das, was uns umgab, die kleine Welt unserer Stube, unseres Gartens, der dunkle Himmel über uns mit seinen Sternen, nach denen die Mutterliebe unsere Augen lenkte, der Mond, der hinter unseres Nachbars Garten aufging, oder die Mondsichel dort am Abendhimmel über dem Walde, wie sie

das kleine farbige Bildchen malte, das an der Fensterscheibe hing, das weite Land, das sich vor unseren erstaunten Blicken auftat, als es uns zum erstenmale von einer Bergeshöhe gezeigt wurde, — es wurde zu Erlebnissen, wie der Anblick einer Frucht oder einer Blüte oder eines Grashalmes.

Alles das bot uns die Heimat. Von ihr empfingen wir die ersten starken Eindrücke, die unser Auge trafen und unsern Bildertrieb weckten. Denn zuerst doch freute sich das Kind an den Gegenständen, die es umgaben; und um sie klarer vor Augen zu haben, wünschte es, sie nachzubilden, und seine Einbildung glaubte, schon in der Andeutung die volle Wirklichkeit, den Ersatz des Gegenstandes, zu erblicken. In das Kinderparadies führt uns jede echte Kunst zurück. Sie ist Spiel und Ernst zugleich. Aus diesen Erinnerungen schöpfen wir heute noch.

Aber nachdem uns die Natur ihre unermeßlichen Reichtümer zeigt, ihre Gaben darbietet, ohne die wir auch als Künstler nicht einen Augenblick leben können, — so zur ersten Bedingung unseres künstlerischen Schaffens werden sie, — öffnen auch die Meister der Kunst ihre Schätze, und wir stehen unter ihrem Einfluß. Auch ihre Werke möchten wir nachahmen. In der Bewunderung für sie, in der Liebe zu ihnen, den Meistern, möchten wir ihnen nachfolgen.

Schweift unser Verlangen und unser Geist ins Unendliche, so sucht er dann desto lieber in der Enge wieder seine Ruhe. Und welche Enge umfängt ihn lieber als die Enge und Stille des Hauses? Hier im Leben mit seiner Familie, in seinem Heim, hat der Deutsche immer wieder Kraft zu neuem Wirken nach außen gefunden. Nach dem Ideal seines Familienlebens wurde er in der Fremde beurteilt, um das wurde er beneidet. Auf dies durfte er stolz sein, und wieder und wieder haben auch die deutschen Maler versucht, dieses Glück des Lebens in ihren Bildern festzuhalten.

Es muß ja alle Kunst aus dem Erlebten kommen.

Wie schnell wechselt und verändert sich die Physiognomie unserer Städte, wie plötzlich unwiederbringlich geht Herrliches verloren, was doch wenigstens als in der Umgebung unseres täglichen Lebens uns von Wichtigkeit war und einen stetigen Einfluß auf uns ausübte.

Wir gehen über einen öden Platz, wo einst ein trauliches Kirchlein war. Der Gartenplatz wurde zur Fahrstraße. Das Steinbild, das uns einst vom Giebel eines Hauses grüßte oder von einem Brunnen, es wird zerbrochen oder muß sich in eine Sammlung retten. Dort waren hohe Bäume an der Straße, jetzt wurden sie durch Eisenstangen, welche die elektrische Leitung tragen, ersetzt. So verändert sich das Bild, und doch müssen wir uns diesem Einfluß fügen. Und auch die Liebe zu dieser Heimat darf nicht schwinden. Und wird der Künstler nicht auch aus ihr Anregung über Anregung schöpfen können?

Nicht der Lärm und das Getöse der Großstadt können es hindern, daß das Sonnenlicht hereinbricht und zauberisch auch diese Welt verklären kann. Und in der Dämmerung und im Schatten dort die Gestalten, ihr Rennen, ihr Hasten, all die Fülle menschlichen Treibens und Tuns am Markt und auf den Straßen, — genug für den dafür Veranlagten, um es zum Gegenstand seiner Darstellungen zu machen.

Aber doch, glaube ich, wird sich der Maler gern aus dem Gewirr der Städte, zumal der Großstadt, hinausflüchten aufs Land.

Mögen wir allem Äußerlichen auch die größte Wichtigkeit beilegen: Ein innerlicher Aufbau ist nötig. Dies innerliche Werden muß durch Wahrnehmen alles Geistigen geschehen.

Wie ein Kristall, der seine Flächen dem Lichte zuwendet, von ihm durchströmt wird und es wiederstrahlt, so ist unsre Seele beschaffen. Indem sie das Licht der Außenwelt einläßt, erkennt sie sich selbst. Sie sieht die Schönheit der Welt, die sie umgibt, und in ihr ihre eigne Schönheit und strahlt sie in der Kunst wieder.

Alle Kunst, wenn sie mehr will, als nur dem Augenblick dienen, wie alle Religion, wird aus Sehnsucht geboren.

Die Grundstimmung aller Kunst ist Sehnsucht.

Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, daß alle Malerei, da sie auf Anschauen der in der eigenen Natur sich spiegelnden Außenwelt beruht, kontemplativ sein muß. Darum entstanden im Mittelalter so große Werke der Malerei, so seelisch reich, weil der Hang zu kontemplativ sich versenkender Betrachtung so vielen Gemütern mitten unter den stürmischen Bewegungen der tatenreichen Zeit eigen war. Es war derselbe Hang, der Unzählige in die Stille der Klöster und Wälder zog.

Die Liebe zum Kleinen ist der Schlüssel zum Großen, und nur, wer das Große kennt, weiß auch das Kleine zu lieben.

Wir *sehen* Wahrheiten, — das sagt unendlich viel und Großes, was tröstet uns mehr, was erschreckt uns aber auch mehr!

Aber wenn je der Ernst aus der Kunst schwinden sollte und nichts mehr zu finden wäre als Sinnengenuß und Unterhaltung, dann laßt uns wieder zu den Höhen Segantinis, in seine Welt der Berge und der Einsamkeit hinaufwandern!

Dort lernen wir wieder, Fragen zu stellen nach dem, was allein wichtig ist. Dann lernen wir wieder, daß die Malerei uns hinführen will zu dem Geheimnis des Sichtbaren, zum Unsichtbaren. Wir, ein Teil der sichtbaren Welt, wir fühlen, wie ein Unsichtbares die Hände nach uns allen ausstreckt, und daß das Unsichtbare das Allermächtigste ist. Mögen wir das im Flusse des Lebens, in der rauschenden Zeit auf Augenblicke vergessen, — die Stunde der Begeisterung wie der große Schmerz sagen es uns. Das Woher der Geburt, das Wohin des Sterbens, diese Worte sind unauslöschlich auf den Wänden der Kammer unsrer Welt geschrieben, und die Kunst löscht sie nicht aus, nein, wir sehen sie plötzlich unerbittlich aufflammen auf ihren Tafeln.

Das ist ein Kennzeichen großer Kunst: Sie offenbart ihre große Gewalt vom ersten Augenblick an. Ein Geheimnis fesselt uns gleich an sie. Das ist ihre Macht. Ohne dieses Geheimnis ist das Kunstwerk wertlos. Ohne das Unergründliche würde die Kunst nicht bestehen.

Der Strom der Kunst.

Die Malerei ist die Aufzeichnung eines Wechselgespräches zwischen der Seele und der Natur. Sie ist ein Versuch, sich mit der Natur zu verständigen, ihre Sprache zu verstehen. In jeder Form, in jedem Dinge liegt ein Geist verborgen, der mit uns zu reden verlangt. Das ist der notwendige Inhalt des Kunstwerks.

Nein, wir deutschen Maler wollen auf keine Farbe verzichten, vom blassesten Grau, vom zartesten Licht bis zur glühendsten Farbenpracht und dem nächtigsten Helldunkel.

Es gibt viele Dinge, bei denen ich beides zusammenstimmen muß, — Landschaft und Figuren; dann ist erst gesagt, was ich sagen will.

Den Augenblick müssen wir festhalten. Das Bild muß schweben, daß man Angst hat, es verändere sich. — Ich habe die verhüllte Stimmung gerne. Etwas Verborgenes, Geheimnisvolles bricht durch.

Der Naturalismus muß etwas Einfaches und Großes zugleich sein. Und heute, nachdem das naturalistische Prinzip der modernen Kunst so viel genützt hat, ist es wieder an der Zeit, von Naturbeseelung und Poesie zu reden. Und das ist die Domäne der Deutschen. Wasser und Wellen sind wahr gemalt, nicht wenn ihre Farbe getroffen ist, sondern wenn wir ihr Rauschen im Bilde vernehmen. Der rötliche Herbstbaum ist wahr gemalt, wenn er vom Scheiden spricht und von der Schönheit im Scheiden.

Aber warum wollen wir Maler nicht auch in dem Teile das Ganze empfinden? Daß ich von einem Stück Natur bewegt werde, das hat doch seinen letzten Grund darin, daß ich einen Ausschnitt aus dem Ganzen der Natur habe. In einem einzigen Tropfen Tau kann die ganze Pracht der Gotteswelt beschlossen sein.

Meine Sprache muß etwas ausdrücken, aber ob ich diesen Ausdruck mit lateinischen oder deutschen Lettern fixiere, ist gleichgültig.

Ich möchte zeigen, daß die Welt aus feinem Stoffe gemacht ist. Ich möchte ein Gefühl davon geben, wie wunderbar das alles von einer höheren Hand mit zarten Mitteln gewoben ist. Meine Bilder wollen, daß man näher und näher hinzutritt. Sie wollen nicht dekorativ sein.

Es ist unglaublich, wie Maler Pessimisten sein können. Da hat die moderne Philosophie unglücklich für die Kunst gewirkt. Die ganze Kunst soll ja doch die Freude an allem Geschaffenen sein.

Alles, was er sieht, muß dem Maler zur Freude gereichen. Er kennt nichts Häßliches. Die ganze Welt der Erscheinungen ist seine Vorratskammer, — er kann überall Schätze entdecken. Überall da, wohin das Licht dringt, offenbart es ungeahnte Schönheiten.

Blicke in das Gewinkel eines Hofes, sieh die Mauerwand einer armseligen Hütte, das Gestrüpp, die Nesseln an dem zerfallenen Zaun, — ein Strahl der Sonne übt seine Zaubergewalt und läßt Farben und Formen erscheinen, die nach ewigen Gesetzen sich ordnen und bilden. In einem Tautropfen ist aller Glanz des Himmels, in einer Scherbe am Wege blitzt es auf und der Staub wird zum Goldgeflimmer.

Welche Fülle der lieblichsten Gegenstände jedem zur Freude an Form und Farbe! Wie schön geschmückt ist die Erde mit ihren Blumen, ihren Quellen! Jeder Schmetterling offenbart eine Schönheit, und aus jedem Tierlein spricht sie und aus jedem Gestein. Und wie nun, wenn du den Menschen ansiehst! Wir brauchen nicht zu klagen, uns ist viel zu unserer Freude gegeben. Das unersättliche Auge, es findet genug.

Welt der Schönheit, wie bist du auch eine Welt des Scheines! Auch das größte Kunstwerk, wohl zeigt es uns ferne ein gelobtes Land, aber zu bald

schließt sich der Blick, und die Schatten ewig unruhiger Wolken verdecken es uns. Mit einem Seufzer wird auch das Herz jedes Künstlers zu schlagen aufhören, und so wird er sich von jedem Bilde abwenden. Was ist es denn, was in uns bleibt? Die Sehnsucht, — das Wissen von unserer Unvollkommenheit, — das Wissen von dem Tod alles Irdischen, — und dann die Abhängigkeit von dem, der unser Leben und mit ihm alles Leben in seiner Hand hat.

So ist kein Zweifel, Religion und Kunst werden sich immer suchen, sich finden, sie werden nicht von einander lassen können. Über den Eingangspforten in ihre Reiche steht das gleiche Wort: Sehnsucht, schwächer glänzend das Wort Hoffnung.

Es ist eine eigne Freude, die man freilich auch als eine kindliche verspotten kann, zu sehen, wie aus unzähligen kleinen Strichen ein so schöner Schatten entsteht, oder wie durch einen feinen Umriß das Auge so getäuscht wird, daß es eine völlig modellierte Form zu sehen glaubt. Wenige andeutende Striche sind imstande, die Phantasie in Bewegung zu setzen, und sie freut sich dann ihrer eigenen fortschaffenden Kraft.

In den kleinen Spielraum zwischen Schwarz und Weiß kann diese Kunst eine ganze Welt der Erscheinungen bannen: den flüchtigen Eindruck eines Augenblicks, die Freude einer Stunde, den Gedankeninhalt eines Lebens, die ernste Betrachtung erhabener Dinge.

Zwei große Weltanschauungen sind es, auf denen unsere Bildung beruht, die christliche und die antike. Selbstverständlich hat die christliche Idee zuerst zu sprechen. In diesem Raum, der den Lehrenden und Lernenden gewidmet ist, muß wohl zuerst an den Lehrer erinnert werden, der in Wahrheit der Lehrer der Christenheit ist, Christus.

Und nun tritt vor uns die Gestalt des Erlösers. Wir sehen ihn auf dem Berge, und seine Gebärde allein schon drückt aus, daß die Liebe von dieser Erde nicht schwinden kann.

Wirst du, o Maler, während du ihm zuhörst, es wagen, — ihn zu malen? Könntest du in seiner Gegenwart etwas anderes tun, als schweigend ihm zuhören, schweigend, hingebend ihn beschauen?

Ja, wenn Er nur einmal geredet hätte, wenn er, eine historische Person geworden, uns fern genug in der Vergangenheit stünde, — ja dann. Aber wie, wenn Er noch gegenwärtig ist, ja, wenn auch die Zukunft sein ist, wenn Er ewig ist und ewig sein wird? Wenn Ihm alle Gewalt im Himmel und auf Erden gegeben ist, — wie willst du ihn malen? Die Frage, wie sah Er aus, als Frage eines Porträtisten gefaßt, ist für den, der in Ihm den Ewigen anbetet, fast blasphemisch.

Ihn, den Gegenwärtigen, den, der war, der sich in der Zeit offenbarte, den, der kommen wird, Ihn weiß nur der Glaube zu erfassen. Wie können wir den, der außerzeitig war, ins Zeitliche zwängen? Und wenn Ihn die Kunst, die Malerei, mit dem Schleier der vollkommensten Schönheit umhüllte, sie würde Ihn nur erniedrigen.

Nur einen Schatten von einem Schatten malte ich. Vor dem Vorhang stehe ich, und auf dem Vorhang mögen Zeichen sein, die darauf hindeuten, was wir sehen werden, wenn der Vorhang aufgeht. Eine Stimme sollen wir hören, einer Stimme gehorchen, daran erinnern, das allein kann die Kunst, in solchem Dienste kann sie stehen.

Das Ziel der Kunst.

Wenn ich vor deinen Bildern stehe, — immer ist Sommer und lichter Himmel, und mein Auge folgt dem kleinen Wiesenpfad und der Landstraße, und ich wandre mit dir. Und unter den Blumen am Wiesenrain oder am Kornfeld oder im Schatten der Obstbäume ruhen wir aus, — und ich träume den alten Traum meiner Kindheit wieder.

Wissen denn die Leute, wie glücklich ein solcher Maler — wahrlich damit ein großer Meister — durch seine Kunst alle machen kann?

O, welche glücklichen Stunden darf die Kunst uns zurückrufen!

Und hinter dem höchsten Glücksgefühl, in der Lust an dem Irdischen lauert der Schmerz, die Trauer.

So führen uns alle großen Künstler immer wieder an die Grenzen unsres Seins. Indem sie uns Rätsel lösten, geben sie uns neue auf. Große Fragezeichen stehen aufs neue vor uns, nachdem wir glaubten, sie, die Kunst habe alle Ängste, alle Zweifel zurückgeschoben. Oder ist es nicht wahr, daß in der Seele aller großen Künstler und ihrer Werke im Grunde ein tiefes Leid schlummert?

Und noch etwas steht groß vor der Seele des Künstlers: Nichts kannst du verbergen; deine Sache wird in deinem Bilde, deinem Werke verhandelt, darum aber, um dich selbst geben zu können, ohne einer Anklage gewärtig zu sein, mußt du selbst dich rein fühlen, deiner Verantwortung bewußt. Denn jeder Künstler ist entweder ein Wohltäter oder ein Verführer des Volkes.

Große Kunstwerke öffnen das Auge. Es schaut Gegenden, die es bis dahin nicht erreicht. Wie von einem Berge sieht es weite Strecken, das gelobte Land Kanaan, das des Menschen Fuß nie betritt, — aber es sieht den Horizont, auf dem der Himmel ruht.

Ein großer Reiz des Bildes liegt außerhalb des Bildes. Die Saite vibriert und tönt, aber das Echo antwortet von überall her.

Daß die Natur uns antwortet, wenn wir fragen, daß sie ein Echo unserer Sprache wird, das ist eben ein Beweis einerlei Ursprungs, einerlei Schicksals, einerlei Hoffnung.

Ein Bild enthält nichts Übernatürliches, es führt aber die Phantasie in solches hinein.

Was wird die Ausstellung bringen? Vielleicht das Bild, das du suchst? Irgendwo in der Welt wird es doch sein. Es hielt sich nur versteckt. Es wird

das Bild sein, welches dir mit einem Male all die Freude gibt, die du brauchst, damit dein ganzes Leben erhellt wird. —

Was für Eigenschaften wird denn das Bild haben, das du suchst?

Ich denke, es wird dich an eine schöne Stunde deines Lebens erinnern, an die Zeit, da wir wach waren, die Schönheit der Welt ringsum zu sehen, da die Landschaft, die Bäume, die Blumen Ausdruck gewannen. Oder wirst du nicht den Menschen wieder erkennen wollen, den du liebst, der dir das Gute zeigte und das Schöne?

In einer Zeit, welche dem Verstande, den sogenannten exakten Wissenschaften, dem Rechenexempel, dem Experiment so viel Macht einräumt, ist, wie es scheint, das Begehren unserer Seele, ihre ungestillte Sehnsucht um so größer, sich den Geheimnissen der Kunst hinzugeben.

Ohne Zweifel ist die heutzutage oft so leidenschaftlich sich äußernde Kunstliebe aus solcher Quelle zu erklären. Und wie eigentümlich, — gerade die schweigsame Malerei scheint jetzt in der lärmenden Zeit eine um so größere Anziehungskraft auszuüben.

O, sie ist gütig, die Kunst, und hält offene Tafel. Und wenn wir andere daran so froh speisen sehen, wollen wir sie nicht stören, vielleicht stören sie dann auch uns nicht. Und so hat jeder das gewiß, dessen er bedarf. Und Zeit und Stunde wird kommen, da sie alle nur nach den herrlichsten Gaben verlangen.

Das wird dann eine schöne Zeit sein. Die Leute sagen dann vielleicht, jetzt haben wir die Höhe der Kultur erreicht, oder etwas Ähnliches, Besseres.

Man sitzt dann in den Gärten der Hesperiden an gedeckten Tischen oder im Park von Utopia.

Aber das Kreuz ist aufgerichtet, und der Auferstandene spricht noch heute zu uns, — und dem wirft alle Kunst ihren Schmuck zu Füßen.

Was heißt christliche Kunst?

Gedanken eines Theologen von **Wilhelm Hadorn.**

So viel heutzutage von christlicher Kunst die Rede ist, so ist es doch für manche Kunstfreunde und Kunstverständige fraglich geworden, ob man überhaupt noch von einer christlichen Kunst reden darf. Kunst ist Kunst, erklären Forscher und Kritiker, ob nun der Gegenstand, den sie darstellt, christlich ist oder nicht, ob der bildende Künstler ein Christ sein will oder nicht. Denn über alles bildende Schaffen entscheiden nicht ethische oder religiöse Maßstäbe, sondern allein der ästhetische Maßstab des Schönen. Nehmen wir ein Gemälde, eine Statue, ein Gedicht oder ein Tonstück, was es sei, so gibt es nur eine Alternative: schön oder häßlich, Kunst oder nicht Kunst. Ein gotischer Dom wird in seiner ganzen erhebenden künstlerischen Pracht als Kunstwerk auch von dem empfunden werden müssen, der mit dem Zweck, dem dieses Gebäude dient, nicht einig geht, und der dem Künstler, welcher mit dieser Tat seines Geistes Gott ehren wollte, in diesem Streben nicht versteht. Umgekehrt wird auch ein Christ, der mit der Tendenz eines Dramas oder mit dem Vorwurf eines Bildes sich nicht einverstanden erklären kann, sich doch einer künstlerisch schönen Form nicht verschließen können. Ob nun ein Gemälde z. B. der Verherrlichung der katholischen Kirche oder einer ihrer Glaubenslehren dienen soll, oder ob ein Kunstwerk in den glänzendsten Farben, in den wunderbarsten Klängen und Tönen die schöne Sünde preist, über seinen künstlerischen Wert entscheidet nur das ästhetische Urteil, so sehr der Christ es auch bedauern mag, die Schönheit durch den Dienst des Bösen entweiht zu sehen.

Muß uns schon diese theoretische und prinzipielle Erwägung gegenüber der Bezeichnung „christliche Kunst“ zurückhaltend stimmen, so wird uns vollends der Mißbrauch bedenklich machen, der mit diesem Namen „christliche Kunst“ getrieben wird. Wie viel Minderwertiges, Unschönes wird doch unter diesem Namen dem

Volke dargeboten, bei dem das „Christliche“ entweder als Reklame dienen oder den Mangel an echter Kunst decken muß, also daß man es niemandem verargen kann, wenn er im doppelten Interesse der Kunst und des Christentums für die endliche Ausmerzung dieses so sehr in Mißkredit geratenen Ausdruckes eintritt.

Diese Fragen und Probleme werden übrigens von denen nicht minder ernsthaft empfunden, welche sich der Pflege der christlichen Kunst widmen oder um dieselbe interessieren. Wer z. B. die beiden letzten Jahrgänge des von David Koch so trefflich redigierten Christlichen Kunstblattes aufmerksam durchgangen hat, der weiß, daß es eine Kunst gibt, in welcher sich das strengste künstlerische Streben mit dem Geiste Jesu Christi harmonisch verbinden kann. Aber alle Kunsttheorie und Kunstbetrachtung könnte uns von der Existenz einer christlichen Kunst nicht überzeugen, wenn es nicht bis in die Gegenwart hinein christliche Künstler gäbe, Männer wie, um nur einige zu nennen, von Gebhardt, von Uhde, Hans Thoma, die Schweizer Burnand und Paul Robert, und nicht zuletzt unser Wilhelm Steinhausen, deren künstlerisches Schaffen es der Gegenwart zum Bewußtsein bringt, nicht nur, daß es eine christliche Kunst gibt, sondern auch daß sie die höchste Kunst ist. Steinhausen selbst hat sich über die christliche Kunst und überhaupt über das Verhältnis der Kunst zur Religion und speziell zum Christentum mehrmals in mustergültiger Weise ausgesprochen, u. a. in einem vor der Christlichen Studenten-Konferenz der Schweiz im letzten Frühjahr in Aarau gehaltenen Vortrage[1]), so daß ein Laie nach dieser selbst künstlerischen Leistung kaum etwas wesentlich Neues dazu beitragen kann. Wenn wir es dennoch versuchen, diesmal vom Standpunkt des Theologen aus, die Frage: was heißt christliche Kunst? zu beantworten, so möge es, abgesehen von der innern Notwendigkeit, diese Frage in unsern Tagen immer wieder zu erörtern, in diesem Steinhausen-Gedenkbuch als ein Akt der Dankbarkeit aufgefaßt werden, indem dem Künstler an seinem Ehrentage die Genugtuung zuteil werden soll, daß seine Gedanken in christlichen Kreisen einen freudigen Wiederhall finden. Denn nicht nur, daß er durch seine Bilder die Wegemüden tröstet und die nach Licht und Schönheit Dürstenden und Wahrheit Suchenden erfreut, danken wir ihm, sondern auch, daß er ihnen ein Führer zum Verständnis der höchsten Kunst geworden ist.

[1]) Der Vortrag ist erschienen im Verlag von A. Francke in Bern unter dem Titel: Christentum, Religion und Kunst.

* * *

Von christlicher Kunst reden wir zunächst im geschichtlichen Sinne. Der Kunstforscher und Kunsthistoriker weiß, daß von einer gewissen Epoche an in der Geschichte der Kunst christliche Ideen und Gedanken das künstlerische Schaffen beeinflußt haben. Hatten die ersten Christen auch anfänglich gegenüber der antiken heidnischen Kunst, weil sie der Verehrung heidnischer Gottheiten diente und ihre Stoffe der heidnischen Mythologie entnommen waren, eine ablehnende Stellung eingenommen und einnehmen müssen — wie auch der Bildersturm in der Reformationszeit, so sehr man die Zerstörung von Kunstwerken bedauern mag, eine Notwendigkeit war, um die Herzen des Volkes zu lösen von dem schönen aber gefährlichen Bild — so ließ sich doch der von Gott dem Menschen eingepflanzte Trieb, Schönes zu bilden und zu formen, auf die Dauer nicht unterdrücken. Allerdings wurde die Kunst zuerst in die Kategorie „Welt" einbeschlossen, die vergehen mußte und die der Christ nicht lieb haben durfte, aber schließlich gewann doch die bessere Erkenntnis Oberhand, daß nicht die Zerstörung des Schönheitsurteils, nicht die Unterdrückung des künstlerischen Triebes nach Gottes Willen sei, sondern seine Heiligung durch den Dienst Gottes. So entstand, anfänglich roh und unbeholfen, zaghaft und kindlich, die christliche Kunst, und zu welcher Blüte ist sie gelangt! Diese christliche Kunst in den ersten christlichen Jahrhunderten ist zwar noch durchaus kirchliche Kunst. Sie ist sich nicht Selbstzweck, sondern will lediglich die Kirche und die heiligen Handlungen verherrlichen, schmücken und zieren. Zudem haben die asketischen Lebensideale, die zeitweilig in der Kirche maßgebend waren, eine freie Entfaltung der Kunst verhindert. Christliche Kunst, wie wir sie jetzt verstehen und fordern, war sie nicht.

In der Geschichte der christlichen Kunst spiegeln sich übrigens die großen geistigen Erscheinungen und Bewegungen in der christlichen Kirche wieder, und jede Epoche hat der christlichen resp. der kirchlichen Kunst ihr bestimmtes Gepräge verliehen. Man denke nur an die altkirchliche Kunst mit ihrem beschränkten Darstellungskreis, an die byzantinische, die mittelalterlich katholische und an die protestantische Kunst. Lange Zeit sind übrigens Klerus und Mönchtum fast ausschließlich die Träger des künstlerischen Schaffens gewesen, sodaß es in diesen Zeiten überhaupt nur christliche Kunst gab. Allerdings machen wir auch hier wieder die Einschränkung, daß diese christlich-kirchliche Kunst nicht christliche Kunst im höchsten Sinne des Wortes gewesen ist. Aber insofern die Kirche eine christliche Kirche und in ihr, wenn auch zu verschiedenen Zeiten in verschiedenem Maße, der Geist Christi lebendig war, muß man diese kirchliche Kunst folge-

richtig doch christliche Kunst nennen. Auf die Geschichte der kirchlich-christlichen Kunst genauer einzutreten, ist für unsere Aufgabe unnötig. Wir wollten mit diesen historischen Bemerkungen nur darauf hinweisen, daß wir ein Recht haben, zunächst schon in geschichtlichem Sinne von christlicher Kunst zu reden, angesichts des gewaltigen Einflusses, den im Laufe der Geschichte die Entwicklung der christlichen Religion auf die Kunst ausgeübt hat. Die einzelnen Phasen und Formen des Christentums, der frühere und der spätere Katholizismus, das orientalisch-byzantinische wie das slavische Christentum, und schließlich der Protestantismus haben ganz bestimmte Typen der Kunst geschaffen. Nur katholisches Vorurteil kann die Existenz einer echt und urchig protestantischen Kunst leugnen. Denn wenn auch die katholische Kirche mit ihren auf das Äußerliche und Sinnenfällige gerichteten Bedürfnissen, mit ihren Bildern und Statuen, wie mit ihrer Liturgie zugestandenermaßen den größern Anteil an der christlichen Kunst hat, sowohl von Gemälden und Skulpturen, wie auch von Tonschöpfungen, so fehlt es doch nicht an einer ihrem Wesen nach rein protestantischen Kunst.

Allerdings war der Einfluß des Protestantismus nicht auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens gleich stark und gleich rasch wirksam. Für den Kirchenbau hielt es geradezu schwer, sich völlig von dem mittelalterlichen Ideal der katholischen Meßkirche mit ihrer scharfen Trennung von Chor und Laienkirche zu emanzipieren und eine Predigt- und Gemeindekirche zu schaffen. Erst der Gegenwart ist es beschieden worden, wirkliche protestantische Kirchen zu bauen, die in Anlage und Stil nicht nur den Bedürfnissen des evangelischen Gottesdienstes entsprechen, sondern auch den protestantischen Glauben herrlich versinnbildlichen. Um so schneller hat der Protestantismus auf die Musik und die Dichtkunst eingewirkt. Er hat das evangelische Kirchenlied ins Leben gerufen und eine protestantische Kirchenmusik geschaffen, welche in den Tonschöpfungen von Bach und Händel ihren Höhepunkt erreicht hat.

In einer Beziehung war der Einfluß des Protestantismus auf die Kunst am gewaltigsten, an welche man gewöhnlich gar nicht denkt. Er hat die Entkirchlichung der Kunst vorbereitet und doch die Möglichkeit bewahrt, daß sie christlich sein konnte. In der katholischen Kirche deckt sich das Christliche mit dem Kirchlichen. Was nicht kirchlich ist, ist profan, ist, wenn nicht antichristlich, so doch nach katholischem Urteil zum mindesten unterchristlich. Der evangelische Kirchenbegriff, nach welchem ein jeder glaubende Christ ein Priester ist, hat das Christentum aus dem Bann der Kirche befreit und damit auch der christlichen Kunst eine Weite gegeben, die man bei der katholischen Kunst vergebens sucht.

Dem Protestantismus hatte in dieser Richtung schon die Renaissance, die großartige Wiederbelebung der Antike, vorgearbeitet, wie ja auch der auf der Renaissance fußende Humanismus ein Vorläufer der Reformation gewesen ist. Die Renaissance hat die Kunst von der kirchlichen Gebundenheit und Bevormundung befreit. Hiefür ist das Leben und Wirken Michel Angelos das klassische Zeugnis, zugleich für alle Zeiten eine lebendige Definition der christlichen Kunst. Seine Arbeit war in vollendetem Maße Gottesdienst, nicht nur durch die künstlerische Vollendung, die sie erreicht hat, sondern auch durch die edle und fromme Gesinnung, in der sie getan worden ist. In beidem hat er seinen glücklicheren Nebenbuhler, den katholischen Künstler Rafael, übertroffen.

Der Protestantismus kennt keinen grundsätzlichen Wertunterschied zwischen kirchlicher, religiöser und weltlicher Kunst. Er beurteilt die Kunst nicht nach dogmatischen oder konfessionellen Grundsätzen, geschweige denn darnach, ob sie biblische oder religiöse Gegenstände zum Vorwurf hat, oder zur Zierde kirchlicher Gebäude und zur Verherrlichung kirchlicher Institutionen dienen muß. Die Freude, die Zwingli hatte an schönen Gemälden und Luther an edler Musik, war eine Anerkennung der selbständig und frei gewordenen wahren Kunst.

Diese Auffassung wird immer mehr durchdringen in dem Maße als auch unsre Erkenntnis des Wesens des Christentums reiner, tiefer und wahrer wird. Es kann nicht genug betont werden, daß die landläufige Ansicht, welche nur das unter christlicher Kunst zusammenfaßt, dessen Vorwurf der biblischen und christlichen Geschichte entnommen ist, oder über dem sich eine Kuppel und ein Kirchendach wölbt, dem Wesen des Christentums nicht entspricht. Es gibt unter den Darstellungen biblischer Szenen nicht wenige, welche, abgesehen von den künstlerisch minderwertigen, einer frivolen Sinnlichkeit ihre Entstehung verdanken. Man wird sie, auch wenn sie in einer Kirche hangen, und obschon sie eine biblische Szene und Persönlichkeit, wie z. B. eine büßende Magdalena darstellen, deswegen nicht als christliche Kunstwerke betrachten. Vielmehr trennen wir scharf zwischen kirchlich-christlicher Kunst im historischen Sinn des Wortes, und christlicher Kunst als einer Forderung der Gegenwart.

* * *

Unter christlicher Kunst wird daher der Protestant stets etwas anderes verstehen als der Katholik. Freilich sind wir uns dessen wohl bewußt, daß das Urteil vieler Protestanten, ohne daß sie es wissen, in diesem wie in andern

Gebieten noch ganz unter dem Banne der katholischen Auffassung steht. Das zeigt sich gerade bei manchen wirklich frommen, ihres evangelischen Glaubens sonst wohl bewußten Christen in der Ängstlichkeit und Unsicherheit, die sie gegenüber aller Kunst einnehmen, die nicht ausschließlich religiöse Motive und Vorwürfe hat. Sie machen immer noch nicht ganz Ernst mit der Tatsache, daß der Protestantismus mit seiner Auffassung vom allgemeinen Priestertum aller Gläubigen einer neuen Beurteilung des Handelns der Menschen Raum geschaffen hat. Ihm ist alle Arbeit, die nach sittlichen Grundsätzen verrichtet wird, ein Gottesdienst, und dementsprechend darf alle Kunst den Anspruch erheben, christliche Kunst zu sein, die nach sittlichen Grundsätzen ausgeübt wird. Denn die Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen wie zum Erkennen des Schönen ist auch eine Gabe Gottes, und die treue Anwendung dieser Gabe sittliche Pflicht. Ein Künstler, welcher seiner Gabe und Aufgabe gehorchend, irgend einen „profanen" Gegenstand darstellt, z. B. eine Landschaft, steht deshalb nicht unter seinem Kollegen, der irgend eine biblische Szene malt. Denn die Herrlichkeit der Natur ist dem, der sie offenen Auges betrachtet, empfänglich für die Schönheit, die Gott über die Erde ausgestreut hat, nicht weniger eine Offenbarung Gottes als die Geschichte der Menschen, auch wenn diese deutlicher und verständlicher erscheinen mag. So oft ich z. B. vor den Tieppengemälden unsres Paul Robert im Neuenburger Museum stehe, frage ich mich, was ich mehr bewundern soll, den herrlichen landschaftlichen Hintergrund, das Schloß und die Collegiale von Neuenburg, den blinkenden See, die blauen langgestreckten Berge und den leuchtenden Himmel, oder die weißgekleideten Gestalten der Seligen, die dem Erlöser ihre Garben darbringen. Und was uns an Steinhausens und Thoma's Bildern so wohl tut, ist nicht zum mindesten die verständnisvolle Behandlung der Landschaft, die zu dem dargestellten Vorgang so stimmungsvoll abgetönt ist. Aber es bedarf keiner Menschen und keiner Handlung, um dem Landschaftsbilde erst den Wert zu geben. Ist nicht die Schönheit der Erde und des Himmels ein Abglanz der Herrlichkeit Gottes, ist nicht dieser sein Thron und jene seiner Füße Schemel? Ist nicht alles sein Geschöpf, alles schön und häßlich nichts, was aus seiner Hand hevorgeht? Darum ist christliche Kunst jede Darstellung des Schönen, sei es einer Gebirgslandschaft oder des unendlichen farbenprächtigen Meeres, sei es der sonnenbeschienenen Wiese oder einer düsteren Felsenschlucht, sei es eines engelgleichen Mädchenantlitzes, des kraftstrotzenden Leibes eines Jünglings oder der welken Züge eines lebensmüden Greises. Seine Christlichkeit bewährt diese Darstellung des Schönen in der

veredelnden Wirkung, welche das Schöne auf jedes menschliche Gemüt ausübt. Muß doch selbst ein verdorbener Mensch stille werden und Einkehr halten in sich selbst vor einem schönen Kunstwerk. Wie viel mehr empfindet ein unverdorbenes Gemüt in aller Schönheit den Abglanz der Herrlichkeit Gottes! Wie gebieterisch drängt sich uns da die Forderung auf, in der Erziehung des heranwachsenden Geschlechts dafür zu sorgen, daß das kindliche Auge die Schönheit sehen lerne und sein Sinn nicht durch unschöne Bilder, durch häßliche Karrikaturen beleidigt werde.

Aber von einem Betrieb der Kunst im Sinne der sittlichen Arbeit kann nur da die Rede sein, wo zum Schönen das Gute und Wahre tritt. Christlich ist die Kunst, die nicht nur schön, sondern auch wahr und gut ist. Wahr! Die Forderung dürfte innerhalb der modernen Kunst mit ihrem realistischen Zuge auf weitgehendes Verständnis rechnen können, denn gerade dadurch, daß die moderne Kunst realistisch ist, ist sie wahr. Sie stellt die Natur dar, wie sie ist, die Schatten nicht abschwächend, so dunkel, wie sie sind, die Lichter nicht dämpfend, sondern so leuchtend, wie sie dem menschlichen Auge erscheinen, das menschliche Leben und Empfinden ohne Hülle und Schminke, so wirklich wie es ist, sei es auf der Leinwand, sei es im Gedicht. Das ist sittliche Kunst, echte Kunst, christliche Kunst. Es gab eine Zeit, da man glaubte, das Häßliche aus dem Bereich der künstlerischen Vorwürfe ausschließen zu müssen. Die Natur zwar kennt nichts Häßliches, nichts Unschönes. Aber man meinte, nur Romantisches, Pittoreskes, Großartiges, Besonderes darstellen zu dürfen, und dadurch wurde die Kunst, die Einzelleistungen zusammen genommen, unwahr. Man hatte die Schönheit der Heide, der monotonen Fläche, der stillen Einsamkeit noch nicht entdeckt, die uns die Werke der Worpsweder so ergreifend verkündigen. Man wich der Darstellung des menschlichen Elendes, der Leidenschaften, der Sünde aus. Man suchte nur liebliche Idylle und Genrebilder, ordentliche, brave, glatte, zufriedene Menschen, hinter deren Stirne nichts lag, kein Gedanke und kein Sinnen, kein Leiden und kein Wollen, kein Kampf und kein Sieg. Da hatten die alten Künstler doch andere Menschen geschaffen, ein Michelangelo und ein Shakespeare, und die Modernen betreten wieder den Weg, den Weg der Wahrheit. Das ist auch das Kennzeichen der christlichen Kunst unsers Steinhausen. Seine Gestalten sind wahr, vom kleinsten Kinde bis zum menschgewordenen Gottessohn. Vor mir, ob meinem Arbeitstisch hängt, mir und vielen andern zur steten Freude, sein Nikodemus, dessen Anblick mir eine Predigt ist. Ich muß immer wieder darüber staunen, wie der Künstler so tief in das Ver-

ständnis der Nikodemusgeschichte eingedrungen ist, wie es ihm gelungen ist, in den unruhigen düstern Wolken, in den bewegten Bäumen, in dem vom Winde aufgerissenen Fenster und dem aufgeblähten Fenstervorhang das gewaltige Wehen des Geistes darzustellen, dem niemand widerstehen kann. Und wie ergreifend ist Nikodemus selbst dargestellt, so ganz anders, als auf vielen andern Bildern, auf denen er würdig und reich gekleidet, geputzt wie für eine feine Gesellschaft, in einem Salon erscheint, in gemessener, kühl und vornehm überlegender Haltung. Steinhausens Nikodemus ist gebückt, das weiße Haar von dem ins Zimmer hinein blasenden Winde etwas aufgeweht, das tief bekümmerte Haupt mit der gefurchten Stirne auf die fest ineinander geschlungenen Hände gestützt. Man sieht es ihm an, der alte Mann kämpft den schwersten Kampf seines Lebens, er ringt mit der Notwendigkeit der Wiedergeburt, und es wird ihm so schwer, so unfaßlich, so unmöglich: „wie kann ein Mensch wieder geboren werden, wenn er alt ist? Er sucht und sucht und findet keinen Ausweg. Aber ihm gegenüber sitzt Jesus, — eines der schönsten und edelsten Christusbilder, die Steinhausen gemalt hat —, seine Hände sind lehrhaft gehoben, aber mit zarter Bewegung, als wollte er schonungsvoll mit dem alten Manne umgehen, ihm helfen, den Weg zu erkennen, den er nun einmal gehen muß. Noch ist der Kampf nicht entschieden, wie denn auch die biblische Geschichte nichts darüber mitteilt, ob Nikodemus als ein neuer Mensch Jesum verlassen hat. Aber wenn er einmal aufblicken und den Frieden sehen würde, der auf dem Angesicht des Meisters liegt, dann müßte der Sturm sich legen und der Kampf ausklingen in den Sieg. Vom Gewand, vom Zimmer sieht man wenig, es ist alles in Dämmerung gehüllt. Nichts tritt hervor als Kopf und Hände und dahinter der stürmische Nachthimmel. Das ist wahre Kunst, und darum christliche Kunst.

Endlich die dritte Forderung: die Kunst sei gut! Man wird sie kaum bestreiten können für die christliche Kunst. Eine Kunst, die nicht gut ist, gut im höchsten Sinne des Wortes, kann nicht christliche Kunst sein. Aber da wir in der christlichen Kunst die höchste Kunst, die vollkommene Kunst sehen, so werden diesem Satze verschiedene Einwendungen entgegen gehalten werden. Einmal, wird man sagen, läßt der Gegenstand bei manchen Kunstwerken eine Beurteilung nach der ethischen Kategorie gut und schlecht überhaupt nicht zu. Wie will man z. B. bei einem Böcklinschen Gemälde, bei dem alles auf die Pracht der Farben ankommt, entscheiden, ob es ethisch gut sei? Und zum andern betrachtet man es vielfach als einen Mangel in künstlerischer Hinsicht, wenn ein Kunstwerk im Dienste irgend einer Tendenz stehe. Allein diese Einwände sind nicht stich-

haltig. Gewiß kommt es gerade bei der Beurteilung der Güte eines Kunstwerkes im sittlichen Sinne sehr auf den Gegenstand an. Ein Bild von Böcklin wie z. B. die Centaurenkämpfe, die spielenden Nereiden und Meergreise im Meer, ist schön und wahr, es ist in seiner Art vollkommen, und nichts wäre verkehrter und engherziger, als wenn man wegen der mythologischen Gestalten vom christlichen Standpunkte aus das Bild als minderwertig tarieren wollte. Denn wenn es zunächst die Aufgabe der Kunst ist, edlen Genuß zu bieten, so hat auch ein solches Gemälde seine Aufgabe erreicht, auch wenn die veredelnde Wirkung auf andere nicht in demselben Grade möglich ist, wie bei anderen Bildern, deren Gegenstand diese Wirkung erleichtert und unterstützt. Was den Künstler zunächst anbetrifft, so ist seine Arbeit die Darstellung des Schönen, die Versinnlichung des Unsinnlichen, unter allen Umständen, sittliche Arbeit und darum christlich. Er lobt damit, ob er sich dessen bewußt ist oder nicht, Gott seinen Herrn, und der Christ hat durch den Apostel die Weisung empfangen, allem nachzudenken, was lieblich ist und wohllautet (Phil. 4, 8). Allerdings führen uns gerade diese Gedanken zu der Forderung, auch das Gute in Erscheinung treten zu lassen. Die höchste Kunst ist die nicht, welche unserm Geist, unserm Gemüte nichts sagt, nichts bietet. Wir glauben auch nicht, daß ein Kunstwerk, welches uns innerlich kalt läßt, wie z. B. ein Jagdstück oder ein Blumenstrauß, den Anspruch erheben kann, höchste Kunst zu sein, und wenn es technisch noch so vollkommen und lebenswahr wäre.

Als Christen wie als Freunde der Kunst dürfen wir unser Auge vor der Tatsache nicht verschließen, daß es Gradunterschiede innerhalb der Kunst gibt, daß neben einer Kunst, in welcher Kunst und Religion zu unlösbarer herrlicher harmonischer Einheit verschmolzen sind, auch eine Kunst existiert, welche über die schöne Form nicht hinauskommt und das Sinnliche, — nicht im schlechten Sinne des Wortes, — zu ihrem Inhalt macht. Sie ist auch Kunst, auch schön, trägt auch Spuren des Göttlichen an sich, aber der Genuß, den sie bietet, ist vorübergehend und oberflächlich. Man wird von ihr nicht ergriffen, nicht erschüttert. Wir tadeln den nicht, der nicht mehr geben kann als er hat, aber wir fordern mehr. Wäre die Schönheit der Form für den Wert eines Kunstwerkes allein entscheidend, dann müßte, wie ein extremer schweizerischer Vertreter des koloristischen Prinzips auch allen Ernstes fordert, ein farbiges Ornament, dessen Farbenzusammenstellung harmonisch und künstlerisch ist, als das höchste Kunstwerk gewertet werden. Es fehlt auch weder an Künstlern noch an Kunstkritikern, die ausschließlich nach diesen Anschauungen urteilen und schaffen.

Eine innere Stimme mit sicherem Urteil sagt uns aber, daß es falsch ist, daß die vollkommenste und höchste Kunst doch nur die ist, die uns etwas Bleibendes gibt, die uns veredelt und besser macht. Das ist es auch, was edle Künstler wollen, wofür sie arbeiten und schaffen, worum sie ringen und kämpfen. Als Lord Kinnoul Händel seine Komplimente aussprach über die edle Unterhaltung, welche sein „Messias" kürzlich der Stadt London bereitet habe, erwiderte der Künstler: „Mylord, es sollte mir leid tun, wenn ich die Leute nur unterhalten hätte, ich wünschte, sie besser zu machen." Das ist vollkommene Kunst, die im Schönen das wahrhaft Gute, das Göttliche, zur Erscheinung bringen will, sei es in einem religiösen Bild, sei es im schlichtesten Bild der alltäglichen Wirklichkeit. Diese Kunst ist, wie Steinhausen so schön gesagt, aus der Sehnsucht geboren. Sie ist sich bewußt, daß sie zugleich Weissagung ist, weil „noch nicht erschienen ist, was wir sein werden". Sie trägt ein Geheimnis in sich, das Geheimnis Gottes. Und dann ist die Macht der Poesie, des Bildes, des Liedes groß, wenn Gottes Wahrheit und Güte in ihrer Schönheit verborgen sind.

Kann und soll so die Kunst eine Dienerin Gottes werden, so kann sich die Kunst auch so weit erniedrigen, daß sie sich zur Dienerin der Lust und der Sünde hergibt. Wenn sie aber das Böse mit ihrem schönen Schein verklärt, die Sünde in lockender Gestalt verherrlicht, soll sie dann noch als Kunst gewertet werden, darum, weil ihr Gewand so herrlich, ihre Form so vollkommen ist? Gewiß ist sie auch in ihrer Erniedrigung noch Kunst, die den göttlichen Ursprung nicht verleugnen kann. Aber sie ist entartete Kunst, die mit ihrer unmißverständlichen Sprache den Unmündigen und Ahnungslosen den Becher des Taumels reicht, eine Kunst, über die man das Haupt verhüllen und weinen möchte.

Aber, wird man uns sagen, — und das ist der zweite Einwand, — eine Kunst, die veredeln will, ist tendenziöse Kunst, und jede Tendenz schränkt den Wert des Kunstwerkes ein. Gewiß, nur handelt es sich darum, was man unter Tendenz versteht. Wir verbinden mit dem Begriff der Tendenz gewöhnlich den Nebengedanken des Agitatorischen, der bewußten und beabsichtigten Übertreibung, des Interesses irgend einer Partei, Schule und Richtung. Wo solche Gedanken bei einem Drama oder einem Gemälde vorhanden sind, da wird der Kunstgenuß gestört, der Kunstwert geschmälert. Tendenziöse Kunst ist nicht vollkommene Kunst, weil sie nicht ganz wahr ist. Ich sah kürzlich ein schönes Gemälde, welches die Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingsttage darstellt, — den Namen des Künstlers habe ich vergessen. Die zwölf Jünger bildeten einen Kreis im Tempel und über jedem schwebte das bekannte Feuerflämmchen. In

der Mitte des Bildes aber war eine Maria gemalt in demütiger Haltung und im Nonnenkleid, und über ihr die Taube als Symbol des heiligen Geistes, wie man sie sonst nur über Jesus malt. Die katholische Tendenz des sonst gut gezeichneten schönen Bildes war augenfällig. Die im Interesse des Marienkultus vorgenommene Korrektur der Geschichte, eine Unwahrheit, empfand ich unwillkürlich als eine Entwertung des Kunstwerkes. Allerdings ist für den bildenden Künstler die Grenze sehr schwer zu ziehen zwischen dem, was für seine frei schaffende Phantasie erlaubt ist, und dem, was die Wahrhaftigkeit verletzte. Aber sicher ist, daß, wo die Tendenz hinzutritt, die Kunst selbst leidet. Sie darf sich nicht zur Agitatorin herabwürdigen lassen, weder im politischen noch im kirchlichen Interesse. Die Kunst muß rein sein.

Etwas ganz andres ist es aber, wenn wir von der Kunst verlangen, daß sie veredelu, daß sie wahr und gut sein soll. Das ist keine Tendenz, sondern damit bringt sie lediglich ihr Wesen vollkommen zum Ausdruck. Wenn sie vollkommen sein will, wenn sie wahrhaft Kunst sein will, dann kann sie gar nicht anders, dann muß sie es tun. Wie die Blume blühen, das Licht leuchten, der Vogel singen und jedes Wesen atmen muß, so muß die Kunst Schönheit, Wahrheit und Güte ausstrahlen. Tut sie es, so ist sie wahre Kunst, vollkommene Kunst, christliche Kunst.

* * *

Es erübrigt noch, das Verhältnis zwischen der christlichen Kunst und der religiösen Kunst festzustellen, zwei Begriffe, die beständig miteinander verwechselt werden. Wir haben die christliche Kunst als die höchste Kunst hingestellt, als die wahre, vollkommene Kunst, wie sie ihrem Wesen und ihrer Aufgabe nach sein muß, als eine Dienerin und Offenbarerin der Schönheit, Wahrheit und Güte, und wie sie nach der evangelisch protestantischen Auffassung der Arbeit sittlich betrieben werden muß. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes kommt bei dieser Beurteilung, ob christlich oder nicht, gar nicht in Frage, sondern lediglich die Kategorien: schön, wahr und gut. Eine Beziehung zu Jesus Christus scheint hier nicht vorhanden zu sein, und doch ist diese Beurteilung allein christlich, weil sie nur möglich ist durch die Erkenntnis Gottes und der Welt, die wir unserm Herrn Jesus Christus verdanken. Wir brauchen darüber gar keine weitern Worte zu verlieren, denn nur so geben wir Gott, was Gottes ist und der Kunst, was ihr gehört. Nur so wird die Kunst befreit von aller falschen Abhängigkeit, von allem Bann, von allem Vorurteil.

Nur so wird das Natürliche von Unnatürlichkeit, das Menschliche vor Unmenschlichkeit bewahrt. Es kommt alles in Ordnung und zum Recht. Es liegt auch eine wunderbare Führung Gottes in der Geschichte der Kunst. War zuerst christliche Kunst ganz undenkbar, Christentum und Kunst sich ausschließend, sodann christliche Kunst nur möglich als kirchliche und religiöse Kunst, so darf jetzt alle Kunst den Anspruch erheben, christlich zu sein, die ihrem Wesen am vollkommensten entspricht. Es liegt keine Reibung mehr vor, und ist keine Verwechslung mehr möglich.

Desgleichen möchten wir von der persönlichen Stellung des Künstlers zum Christentum nicht weiter reden. Das ist eine zu zarte Sache, die wir dem überlassen müssen, der nicht auf das schauet, was vor Augen liegt, sondern das Herz ansieht. Es ist ja keine Frage, daß die persönliche Stellung des Künstlers zwar nicht überall durchschlägt, daß aber bei Feindseligkeit gegen das Christentum christliche Kunst nicht denkbar ist, und daß ethisches Wollen und künstlerisches Können verbunden sein müssen, um das Höchste zu schaffen. Aber gerade deshalb stellen wir nicht die Gewissensfrage: wer ist ein christlicher Künstler und wer ist es nicht? sondern reden von christlicher Kunst. Ich denke, daß hier auch der Satz von unbewußtem Christentum gilt, daß, weil die Kunst aus der Sehnsucht geboren wird, diese Sehnsucht auch die Hand eines Künstlers führen kann, der vielleicht nicht besitzt, was er in vollkommener Schönheit preist. Aber darum reden wir nicht vom Künstler, sondern von der Kunst.

Etwas andres verstehen wir nun unter religiöser Kunst. Wer im Christentum etwas grundsätzlich anderes sieht als eine bloße Religion, und wäre es auch die höchste absolute Religion, der wird uns bei dieser Unterscheidung zustimmen. Religiöse Kunst kann christlich sein, muß es aber nicht sein, sie kann auch heidnisch sein. Religiöse Kunst ist die Kunst, welche durch den Gegenstand ihrer Darstellung Beziehungen zu einer bestimmten Religion hat, bei uns zur christlichen Religion, d. h. zu der durch das Christentum geschichtlich gewordenen Religion und Kirche. Alle Darstellungen aus der biblischen Geschichte und der Kirchengeschichte wie alle Kunstwerke für kirchliche Zwecke fassen wir als religiöse Kunst zusammen. Wie sich schon die vorchristliche Kunst in den Dienst der heidnischen Religion gestellt hat, so stellte sich in gradliniger Fortsetzung die Kunst weiter in den Dienst der christlichen Religion und Kirche. Ein enges Verwandtschaftsverhältnis zog beide zu einander hin. Nicht nur die Kunst, auch die Religion ist aus Sehnsucht geboren, und die Religion bietet der Kunst wie die Natur und das Menschenleben Gelegenheit dar, ihr Wesen zum Ausdruck zu bringen.

Religion und Kunst kann man verwechseln, Kunst und Christentum aber nicht. Die Kunst kann die Religion ersetzen, das Christentum aber nicht. Die Religion ist, wenn man will, die höchste Geisteserscheinung innerhalb der Menschheit, das Christentum ist Gottes Gabe. Die Religion ist der gewaltigste Ausdruck der Sehnsucht des Menschen nach Gott, das Christentum ist die Erfüllung dieser Sehnsucht durch Gott. Freilich ist das Christentum immer noch das Ziel, nach dem wir uns weiter sehnen und strecken müssen, indem noch nicht erschienen ist, was wir sein werden. Darum haben wir einstweilen nur christliche Religionen, von denen auch die reinste, die evangelische, noch nicht das Christentum selbst ist. Wenn einmal Gott alles in allem sein wird, wird es keine Religion mehr geben, auch keine Unterscheidung mehr zwischen religiöser und profaner, christlicher und nicht christlicher Kunst, es wird alles vollkommen sein. Weil wir an dieses Ziel glauben, sehen wir in aller vollkommenen Kunst, in aller nach Vollkommenheit strebenden, ihr Wesen vollkommen zum Ausdruck bringenden Kunst christliche Kunst.

Die religiöse Kunst enthält nun bei allen Gradunterschieden, die sie aufweist, die stärksten Impulse, um die für sie empfänglichen Menschen vorwärts zu bringen, der Vollkommenheit entgegen. Selbstverständlich gilt das im höchsten Sinne nur von der durch das Christentum bestimmten religiösen Kunst, und nur von der religiösen Kunst, die christlich ist, also die wirklich gute, wahre und schöne Kunst ist. Diese christlich-religiöse Kunst steht in bewußten und gewollten Beziehungen zu Gott. Wie die Religion Gott sucht, wie in der christlichen Religion Gott gefunden wird, so weist auch die religiöse christliche Kunst bewußt und deutlich auf Gott und wird so zur Verkündigerin seiner Herrlichkeit. Wie in der christlichen Gemeinde alle Priester und Heilige sind, aber nicht alle das Amt eines Lehrers und Predigers empfangen haben, so ist alle wahrhafte Kunst, christliche Kunst, heilige Kunst, vollkommene Kunst, aber nur die religiöse-christliche Kunst ist die deutliche Predigerin des Evangeliums. Zwar wie in der Gemeinde ein jeder Jünger durch seinen Wandel ein Zeuge Jesu sein kann, so ist auch alle wahrhafte Kunst ein stummer Zeuge der Herrlichkeit Gottes. Aber die religiöse Kunst ist der beredte Zeuge dieser Herrlichkeit, in dem sie deutlich auf den hinweist, deß das Reich und die Kraft, die Herrlichkeit in Ewigkeit ist. Sind wir auch geneigt, in dieser religiösen Kunst die höchste und schönste Blüte am Baum der Kunst zu erblicken, so ist doch kein Artunterschied zwischen ihr und der profanen Kunst. Sie kann nicht mehr sein als heilig, echt, wahr und gut. Es ist nur ein Unterschied der Gabe und Aufgabe.

Graduntersciede innerhalb der religiösen Kunst gibt es viele. Die kirchliche Baukunst mit ihren edlen tief symbolischen Formen ist nur Eingeweihten und Kunstverständigen verständlich, während das Bild und die Poesie zu allen sprechen. Musik ohne Worte weckt bei vielen ein Heimweh nach etwas Besserem, aber bei der Mehrzahl doch nur unbestimmte Gefühle, während das Lied alle ergreift. Die Darstellung von Bildern aus der Kirchengeschichte, aus dem Leben der Heiligen, aus dem Alten Testament setzt wieder Kenntnisse voraus, ein Bild aber spricht zu allen, ergreift alle, zieht alle an, das Christusbild, das Höchste in der Kunst. Wem es gegeben ist, den gekreuzigten Christus den Menschen vor die Augen zu malen, in ihn sich zu versenken, ihn zu schauen mit dem geöffneten Auge des Propheten, der ist ein Künstler von Gottes Gnaden, ein christlicher Künstler im Vollsinn des Wortes. Hier ist die Schönheit, hier ist die Wahrheit, hier ist die Güte, die uns besser macht. Durch ihn wird die Kunst christlich in der Tat und Wahrheit, und um seinetwillen preisen wir die vollkommene Kunst als die christliche Kunst.

Das haben zu allen Zeiten die christlichen Künstler, denen es gegeben war, gewollt und erstrebt, Gott zu preisen in Christo. Was Händel den Chor in seinem Judas Makkabäus singen läßt,

„So wird Gott Jehovah
Den Völkern bekannt,"

war das Ideal seines künstlerischen Schaffens. Michelangelo hat nichts andres gesucht, als den Ursprung der Schönheit, sein „Ziel und Hoffen", zu erfassen. In diesen Bahnen zu wandeln hat Gott unsern Steinhausen begnadigt. Wir wollen ihn nicht rühmen nach fleischlicher Weise, Gottes Gabe ist es, was er uns gibt. Er durfte mit andern die religiöse Kunst wieder zu Ehren bringen durch seine Christusbilder und dadurch helfen, daß die Kunst immer mehr im Sinne Christi wird, schön, edel, wahr und gut.

Über heilige Kunst.

Von Hermann Oeser.

Es gibt ein herrliches „Es kann nicht anders sein“: wo eine tüchtige Frau Hand anlegt, da gedeiht das Haus, Vernunft und Ordnung regieren — es kann nicht anders sein. Wo ein Held die Hand anlegt, da zerbricht der Widerstand, da entsteht das Notwendige, das Sinn- und Geschichtsgemäße, ohne das ein Volk im Irrgang verkümmerte — es kann nicht anders sein. Aber wo der lebendige Gott seine Hand anlegt, da geschieht das Größeste, da springt Schönheit und Heiligkeit auf, wie die Saat unter dem Anruf der Sommersonne und des Regens — es kann nicht anders sein.

Was von Gott kommt, ist schön und heilig. Und also ist auch das Alltägliche und Gewöhnliche, das Fröhliche und Heitere, das Harmlose und Kindermäßige, weil es kein Abfall von Gott ist, im Lichte seiner Sonne, es kann nicht anders sein. Murillos Buben in der alten Pinakothek in München, der eine den Mund gefüllt mit einem kräftigen Biß Melone, der andere in die Bewältigung einer großen Traube versenkt, sind in ihrem naiven Zustande und treuherzigen Appetit noch aus keinem Paradies verjagt. Hendschels Straßenjunge, der dem kupfernen Kessel auf dem Rücken des ahnungslosen Lehrjungen einen festen Paukenschlag versetzen will, ist noch im vollen Stande der Gnade, es kann nicht anders sein. Solche Szenen jugendlichen Sinnes und frommer Einfalt dürfen dem Kunstfreunde lieb sein, der alles Zeitliche liebt, das nicht im Aufstand wider den Ewigen ist.

Aber unschuldige Kunst ist doch noch nicht heilige Kunst.

Vor heiliger Kunst stehen wir in jenen Darstellungen des Zeitlichen und Irdischen, bei denen durch das Irdische das Ewige leuchtend hindurch blickt, wie die Abendsonne zwischen die Stämme eines Waldes, durch die langen graden

Straßen einer Stadt glänzend einbricht. Vor solcher heiligen Kunst steht man im Anblick des in Basel verwahrten Opferhaines Böcklins. Unter frommen alten Bäumen zieht, wie zu Geist und Gebetshauch geworden, der zarte Rauch einer Altarflamme empor, Priester knieen dort oder schreiten der heiligen Stätte zu, und die Seele des Beschauers wird vor dem Bilde wiederum dessen eingedenk, daß sie Flügel hat und die Sehnsucht nach der zweiten Welt wallt stark empor im Gemüte. Das ist heilige Kunst. Und so ist es im Bilde Segantinis Ave Maria bei der Überfahrt. Dort liegt im Abendglanze still ein See, ein Kahn gleitet über ihn hinweg, auf dem Bauer und Bäuerin mit ihrem Kinde ihre kleine Schafherde von Ufer zu Ufer führen; ein spitzer Kirchturm in der Ferne zeigt die zeitliche und ewige Heimat dieser Heimkehrenden an; vom Turme ruft die Glocke die Gebetszeit aus, die Mutter zieht ihr Kind eng an sich und faltet die Hände, der Bauer hält die Ruder und kreuzt über ihnen die Hände zum Gebet. Heilige Kunst ist unseres Hans Thomas Geiger im Mondschein. Auf seiner stillen Höhe über dunkeln Wäldern läßt der Einsame die Nacht über sich hinschreiten, er vernimmt den Ewigen und was sein ergriffenes Gemüt erlebt, strömen die Klänge seiner Geige aus. Heilige Kunst ist Ludwig Richters Kunst, denn durch seine Gassen und Gäßchen, durch seine Felder und Flußtäler ziehen unsichtbare Gottesboten. Dies heimliche Evangelium ist an seinen Bildern eben das köstlichste.

Das alles ist heilige Kunst, unbedingt.

Aber es ist doch nicht die heilige Kunst, die wir alle meinen, wenn wir dies Wort gebrauchen und hören. Sie ist die Darstellung des Ewigen, unseres Heilandes, der Gestalten des Alten und Neuen Testaments als der Träger eines großen Glaubens an den Ewigen und die Darstellung frommer Menschen, die von Jesus Christus ergriffen sind.

Gleich im Voraus, noch ehe man sich um ein religiöses Bild bekümmert, muß man sich gegen den Mißbrauch in der Zubilligung dieses Ehrennamens wehren. Nicht ohne weiteres ist die Kunst heilig, wenn sie religiöse Stoffe behandelt, oder wenn sie die Form wählt, die wir nach einer aus der Kindheit stammenden Gewöhnung für heilig hielten, etwa die zeitlose ideale Kleidung, die irgend einmal ein italienischer Maler des fünfzehnten Jahrhunderts wählte, weil sie ihm malerisch bequemer lag, als die Kleidung seiner Zeit und die wir dann seit Raffaels und seiner Schüler Tagen bis heute für besonders geeignet für fromme Personen hielten. Die Kleidung tut's freilich nicht. Endlich ist nicht immer heilig, was liebe Gesichter hat.

Wir müssen vielmehr im Angesicht von Werken der heiligen Kunst fragen, was der Künstler von Gott und Jesus Christus unserem Heiland weiß. Wenn er nicht weiß, daß der lebendige Gott *der* Ernst ist, der volle, allgegenwärtige, daß Jesus Christus die einzige geschichtlich bekannt gewordene völlige Hingabe des eigenen Daseins an das göttliche, und die einzige geschichtlich bekannt gewordene Hingabe seines eigenen Daseins an uns ist, damit wir erlöst würden aus unserer Selbstknechtung, wenn der Künstler nicht weiß, daß nach Christi Erfahrung Gott nicht bloß Ernst, sondern auch Güte ist, und darum Gebete erhört, wer das nicht weiß, dem ist die Vorstellung von unserem lebendigen Gott und unserem Heiland nur etwas Ergreifendes, Bewegliches, Rührendes, Poetisches, aber nichts mehr als das.

Weiterhin gehört zur heiligen Kunst eine große Erfahrung in der Frömmigkeit selbst und nicht bloß in der eigenen persönlichen Frömmigkeit. Die Bedeutung der heiligen Kunst für ein Volk ist um so größer, je größer die Menschenkenntnis des Künstlers nach der Seite des Glaubens- und Gewissenslebens ist. Alles Glaubensleben ist vielfältig, wie die Menschen vielfältig sind. In dem einen brennt die Verzweiflung über die tiefe Verflechtung in die Sünde, und keine Gewißheit der Verzeihung löscht dies Feuer, der andere erlebt den Heilandssegen der Kindlichkeit rein und restlos, wie Novalis die Sünde als den Verwüster unseres persönlichen Lebens kaum empfunden hat; in dem einen grollt die ehrliche Entrüstung über die gottentfremdete Welt und er muß ihr anklagend gegenübertreten, der andere sieht mit harmlosem oder doch mutigem Vertrauen in seine nähere Umgebung und die weitere Welt; einer muß dienen und sich hingeben, ein anderer vernimmt seinen Herrn in der Stille — Christ sein ist ein vielfältig Ding. Für evangelische Christen muß *der* Maler der liebste, der begrüßteste sein, der diese Vielfältigkeit des Frömmigkeitslebens kennt und ihr als Darsteller gewachsen ist.

Wir sollten das Christenleben im Bilde fordern, das wir *kennen*. Wenn wir von einem wahren, tief erprobten Christen hören, so denken wir nicht an schöne, raffaelische Leute mit herrlich gefältelten zeitlosen Kleidern, sondern wir denken an unsere lieben Eltern, an die treue, einfältig fromme Dienstmagd unserer Kinderjahre, an Kreuzträger, die vom Leiden zermürbt waren. Ihre Schönheit lag im Herzen und brach aus dem Auge hervor, sprach aus der Überwinderstille und dem Frieden ihrer Worte, Mienen und Bewegungen, aber nicht aus raffaelischen Gesichtern, Cinqueeento-Kleidern, fremden Landschaften und Palmenzweigen.

Es ist auch religiös ein Verlust, wenn wir die heiligen Vorgänge uns künstlich fremd machen. Es ist uns doch ein teuerstes Anliegen, daß die Kinder dessen gewiß werden und wir dessen bleiben, daß der lebendige Gott und der Heiland mitten unter uns sind, daß wir Zeitgenossen Jesu Christi sind, daß Jesus Christus unser Zeitgenosse, Landsmann und Hausgenosse ist. Die Gleichzeitigkeit Jesu Christi mit uns soll von der Kunst nicht geleugnet werden.

Die alten frommen Maler, wie der Belgier Rogier von der Weyden, die Niederländer Hubert und Jan van Eyck, wie unser Albrecht Dürer wußten, daß Jesus Christus mit uns gleichzeitig ist. Sie malten keine Christen, die sie nicht kannten. Die ganz unvergleichliche Glaubwürdigkeit der heiligen Darstellungen Albrecht Dürers ruht darauf, daß er wußte, Jesus Christus wohnt unter uns, immer wieder wird er geboren, wenn Seelen jungfräulich werden, und immer wieder wird er gekreuzigt, wenn Herzen versteinern. Holbeins berühmte Madonna ist uns darum so lieb, weil wir sie in eine betende deutsche Familie eintreten sehen.

Nun stehen wir in den Tagen neuer Künstler, ich will nicht sagen einer neuen Kunst. Denn es hängt nicht an dem Prinzip, der Lehre und dem lauten Apostelntum, sondern es hängt am Künstler. Die „alte" Kunst deckte vielen Schund mit manchem Guten. Manches Gute deckt in der „neuen" Kunst vielen Schund. Nun aber haben wir, heute, Künstler, die uns abermals mit guten Werken sagen wie einst Albrecht Dürer den Seinigen: Die Welt ist Gottes, nicht bloß eine feine Auslese des Allerschönsten und Allerfeinsten ist Gottes, die Welt, das Dasein, das Einzelne, die Gegenwart, das Nahe, das Nächste ist sein Werk. Höret doch endlich auf, den Ewigen zu meistern, erkennt ihn in seinen Werken, sortiert nicht als heikle Menschen, sondern bekennt Euch wie Kinder zum Reichtum des Daseins.

Das ist die fröhliche Malertheologie unserer Tage. Eine feine Theologie! Eine notwendige.

Und so gehört auch dem frommen Malersmanne, dem dies Buch gilt, inmitten seiner Zunftgenossen das D., der Doktor der Theologie, zu seinem Namen. Die Fakultät der heiligen Kunst hat ihm das D. verliehen.

Über die innere Berechtigung und Bedeutung einer heutigen christlichen Kunst.

Von Gottfried Bohnenblust.

„Was ihr tut, das tut von Herzen, als dem Herrn und nicht den Menschen.“

Paulus

Was? Daseinsberechtigung? Danach sollte es an dieser Stelle möglich sein zu fragen?

Lichtenberg hat Recht: „Die gemeinsten Meinungen und was jedermann für ausgemacht hält, verdient oft am meisten untersucht zu werden.“

Das Resultat ist meist überraschend, jedenfalls auch oft positiver, als der Eindringende erwartet.

Die religiösen Vorstellungen und was drum und dran hing — das letztere oft besonders — haben die Kunst des Mittelalters wie des Altertums durchaus vorwiegend bestimmt und beherrscht. Heute kann man das nur noch sagen, wenn man die naturalistische Weltanschauung als die herrschende Religion bezeichnen will. Was man dem Gegenstand der Darstellung nach christliche Kunst nennt, steht heute nicht mehr im Vordergrund der künstlerischen Welt und des weitesten Interesses, jedenfalls nicht überwiegend.

Ob das ein Schade sei und was sich aus dieser Sachlage für die Wertung heutiger christlicher Kunst ergebe, ist, wonach wir fragen.

Unter Kunst verstehen wir die Befähigung, ein inneres Erlebnis zu einem Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung zu gestalten, in dem oft unbewußten Drange, das Erlebnis so festzuhalten und auf diesem einzig möglichen Wege andern zu vermitteln. Das erfordert ein formales Geschick, das in unserm Wort Kunst von „können“ einseitig betont ist, während z. B. das

griechische Wort die Wurzel von „schaffen“ enthält (ähnlich wie das griechische Wort für Dichter) und damit die Sache besser trifft.

Die unbedingte Voraussetzung eines Kunstwerkes ist ein nicht „gemachtes“, sondern ein der tatsächlichen Wirkung nach einfach konstatierbares Erlebnis, das nach einem Ausdruck zu ringen veranlaßt. Von der Macht dieses Erlebnisses ist der menschliche persönliche Wert des Werkes in erster Linie und ganz überwiegend abhängig. Der Künstler „treibt“ nicht Kunst, er wird von ihr getrieben.

Das ist natürlich nicht die gewöhnliche landläufige Anschauung. Nach dieser kommt zunächst die technische Fähigkeit, die formale Sicherheit, die Routine in Betracht. Letztere hat den großen Vorteil, imposant zu sein, und zwar besonders auf den ersten Blick. Ein Erlebnis genügt hier oft für eine ganze Menge von Werken. Gemacht hat es aber nur einer. Und nachahmen läßt sich wohl die äußere Wirkung, aber nicht der treibende Geist. Es sind Gipsabgüsse. Wer je eine Statue im Original damit verglichen hat, weiß, was das heißt.

Wir aber bleiben bei der Ansicht, daß Kunst eine ganz natürliche Lebensäußerung ist, eine Selbstspiegelung des Geistes, wie Goethe sagte — also eine Naturerscheinung — jedenfalls etwas ohne Überlegung und Willen seinem Wesen nach Vorhandenes. Sie trägt also ihre Berechtigung grundsätzlich in sich.

Was bedeutet nun von hier aus die heutige christliche Kunst?

Die systematischen Theologen begründen den Satz von dem vollendeten Wesen des Christentums damit, daß es der Anlage und den tiefsten Bedürfnissen des Menschen und zwar absolut entspreche. Das ist ein ganz kolossaler Satz — einer von denen, die eigentlich Gold sind und doch fortwährend als Kleingeld gebraucht werden. Darum achtet man seltener auf den Goldglanz und prüft ihn auch nicht. Was würde der unbedingte Glaube an diesen Satz und zwar der Glaube im Sinn der lebenbestimmenden Überzeugung schon ganz allein aus einem Menschen machen?! — Nun, der Satz muß sich eben durch die Erfahrung als wahr erweisen. Derartige Experimente sind sehr langwierig, und das Erfahrungsfeld ist eigentlich unendlich. Aber vom größten Wert sind Einzelfälle, wo es psychologisch keinem Zweifel unterliegt, daß tatsächlich entschlossen selbständige und wahrheitsuchende Menschen hier gefunden haben, was ihrem tiefsten Sehnen entsprach. Ich glaube, man erführt nie „die Wahrheit des Christentums“ en bloc. Das ist ein viel zu komplizierter Komplex, als daß seine Verarbeitung das Resultat **eines** seelischen Vorgangs sein könnte.

Aber wo wir uns überzeugen müssen, daß das kindliche Vertrauen, das Glauben ohne Schauen, das unentwegte Säen auf Hoffnung, die nie erkaltende Liebe sich selbst den Menschen als die Bestimmung ihres Daseins offenbaren, da bedeutet das für jeden Suchenden wenigstens so viel: Suche weiter; Gold ist in dem Feld, fand der andere welches, so findest du wohl auch. Bist du nicht ein Kind des Vaters wie er? Und ist nicht dies Vertrauen schon Gold?

Ich rede von der Art, wie Erfahrungen anderer für uns wertvoll sein können. Unbedingte Beweiskraft haben sie bei kritischen Leuten nie, weil die Möglichkeit der Nachprüfung fehlt. Es sind bloß durch Analogie gewonnene Vertrauensstärkungen, die um so stärker sind, je kräftiger sich uns das Erleben des andern mitteilte.

Es ist also ohne weiteres klar, welch enorme Bedeutung christliche Kunst heutzutage hat. Sie ist für manche die kräftigste, für viele eine kräftige Überleitung persönlichen Erlebens christlicher Lebenswahrheit.

Was das bedeutet, wissen vielleicht nicht zum mindesten wir Jungen, die mit der ganzen Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit und noch nicht mit der gesetzten Ruhe des Alters den Kampf der Lebensanschauungen in uns durchkämpfen müssen. Das ist — zum Glück — nicht die Sache eines Augenblicks, Mensch sein heißt ein Kämpfer sein. Wir sind nicht da zum Haben, sondern zum Erwerben, nicht zum Sein, sondern zum Werden. Aber jede Vermittlung fremder Zuversicht findet den Ringenden dankbar. Denn hier hat das Erleben des andern wirklichen Wert, weil wir mit fast absoluter Gewißheit überzeugt sind, daß der andere die wissenschaftlichen und künstlerischen Lebenswerte kennt und nicht aus Ignoranz oder Impotenz vernachlässigt. Es ist ein soziales Moment in dieser Wirkungskraft der Kunst.

Von Interesselosigkeit für die religiösen und sittlichen Grundfragen, die ja doch mit Recht auch subjektiv noch als Lebensfragen gelten, kann heute nicht gesprochen werden. Aus lauter Realismus und Naturalismus kommen sie immer wieder zur Sprache — sie sind eben da. Ein kurzer Blick auf die Bretter, die die Welt bedeuten, soll das beispielsweise dartun. Ist nicht die Erfahrung, auf die das Erlebnis wie des Meisters Anton in Hebbels Maria Magdalena so wieder des Gatten der Nora Ibsens hinaustreibt, die, daß starre Rechtlichkeit untermenschlich, und vergebende und fördernde Liebe mehr ist? Verhilft nicht dieser Gedanke, diese von unserm innersten Empfinden bejubelte Erfahrung auch Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ und Roseggers „Am Tage des Gerichts“ zu ihrem Erfolg? Zeugen nicht Gestalten wie der Pfarrer Saug in

Björnsons tiefem Stück „Über die Kraft", Christine in der Nora, die Diakonissin in Otto Ernsts „Größte Sünde" von der Kraft der Menschenliebe auch in unsern so individualistisch — teilweise nicht mit Unrecht — denkenden Tagen? Und das wirkt vielleicht noch stärker, weil es ganz objektiv schildernd und sicher ohne propagandistische Tendenz vorgetragen wird.[1])

Ein Künstler, der von eigener Erfahrung zu sagen hat, dessen Werke sittliche Lebenskraft durch ihren geistigen Gehalt, nicht bloß durch die Objekte der Darstellung weiter leiten können und müssen — das „Wollen" kommt wenig in Betracht — hat also Leute genug, die ihm dankbar sind. Es muß aber gewordene, nicht gemachte Kunst sein, sonst ist eine noch stärkere Abstoßung die sichere Folge.

Und das ist nun allerdings nicht das Meiste von dem, was sich christliche Kunst nennt. Um mit der „Dichtung" anzufangen — auf kaum einem Gebiet ist die Sprache, die für uns dichtet und denkt, so ausgebildet und leicht zu haben wie hier. Daher machen auch die ewigen Versifikationen derselben Gedankengänge so wenig Eindruck. Man weiß nach dem Präludium oft schon den ganzen Choral, der kommen wird. Wenn das Bild übrigens soweit paßte, daß wirklich ein Choral käme, so wäre noch gar nichts dagegen zu sagen . . .

Es ist eine bedeutsame Beobachtung, daß bei „geistlichen" Dichtern oft die paar „weltlichen" Lieder am natürlichsten wirken und bei „weltlichen" Dichtern sich die ergreifendsten religiösen Verse finden. Beiderorts war eben dann der poetische Anlaß stark genug, um die von der Gewohnheit abweichende Form zu schaffen.

Ähnlich steht die Sache in der bildenden Kunst. Traditionelle Produkte die Menge. In der geistlichen Musik, von den höchsten Kunstformen abgesehen, begnügt man sich in weiten Kreisen mit englisch-amerikanischen Importartikeln. Auch diese pflegen, wenn nicht die Melodien irgend aus einem weltlichen Lied, eventuell auch ohne Worte beschafft sind, ursprünglich einer seelischen Erregung religiöser Art zu entsprechen. Aber ob sich die Äußerung ohne weiteres dem deutschen Gemüt zuschieben läßt, ist mehr als zweifelhaft.

Es gilt eben von Zeit zu Zeit wieder zu betonen, daß Gesinnungstüchtigkeit und künstlerische Befähigung zweierlei ist. Ferner, daß man sich da nichts ungestraft nehmen kann, es werde einem denn gegeben.

Diese Einsicht ist aber viel weniger negativ, als es scheint. Sie offenbart uns ja aufs neue den Wert der wirklichen Künstler der Gegenwart, die den

[1]) Anmerkung: Daß diese Beispiele nicht alle dem letzten Jahrzehnt entstammen, beweist nichts gegen ihre Modernität. Geburtsjahr und Höhe der Wirkungskraft für den Menschen und sein Wert liegen meist Jahrzehnte auseinander.

Namen des christlichen Künstlers nicht dadurch erwerben, daß sie lauter biblische Illustrationen malen oder Bibelabschnitte in Reime bringen, sondern ihr christliches Vertrauen, Lieben und Hoffen, wenn es sie drängt, gestalten, klar und wahr.

Die Bewunderung für das Äußere der Kunst zollt jedem der Verständige von selbst. Sie darf übrigens nicht mit dem Miterleben verwechselt werden. Letzteres ist viel seltener, ist aber nicht an eine große Formvollendung gebunden und nicht notwendig ihr Resultat. Jene ist ein Werk unseres prüfenden Verstandes, oft des vom Willen gelenkten und gebändigten, dieses ist das ungewollte, meist unerwartete Mitschwingen der verwandten inneren Saiten.

Wir sollten also auch in der „christlichen" Kunst, die sich äußerlich von der großen Welt der Kunst nicht sauber scheiden läßt, weil eine Trennung bloß nach Darstellungsobjekten sehr oberflächlich ist, nur das notwendig gewordene als berechtigt anerkennen. Tun wir das, so wird uns auch gleich der Wert dieser Äußerungen christlichen Lebens und Erlebens klar.

Dann sehen wir auch noch — wonach wir anfangs fragten — daß es kein Schade ist, wenn die Vorlagen der Kunst, besonders der bildenden, nicht mehr so ausschließlich der christlichen Vorstellungswelt entnommen werden. Ausnahmsfälle wirken stärker. Denn dann weiß man, daß ein besserer Beweggrund als die Gewohnheit zu der „Wahl" bestimmte.

In dem Maße als diese Gedanken wahr sind, werden sie selbstverständlich scheinen. Auch dann haben sie vielleicht nicht ohne Recht hier gestanden; denn auch das Wort von der innern Wahrhaftigkeit in Werken und Werten — es ward schon oft gesprochen, doch spricht man's nie zu oft.

Steinhausens Bild Christi.

Von **Martin Kähler.**

Ist es erlaubt, bei der Feier eines Meisters der Linie und Farbe in der Mitte von Künstlern und Kennern die Stimme zu erheben, wenn man zu seiner Schätzung weder durch eigne Übung noch durch Bemühen um die Geschichte und die Lehren der Künste dazu ausgerüstet ist? Gilt es, ihm seinen Platz in der Reihe der Mitarbeiter anzuweisen, dann gewiß nicht. In einem andern Falle möchte das Recht dafür doch nachzuweisen sein; dann nämlich, wenn man dem Künstler zu sagen hat, was er vielen Ungeschulten dargeboten hat und geworden ist. Denn zweierlei Wirkung übt, däucht mich, der Künstler durch sein Werk. Die eine übt er auf Fachgenossen und Forscher aus. Sie erkennen und verstehen sein eigentümliches Streben und Können, ermessen seine Kunstfertigkeit im Vergleiche mit der eignen Ausübung und mit der Leistung andrer und empfinden ihm seine Art nach, die Dinge zu schauen und dann aus der Empfängnis seiner Sinne durch den gestaltenden Sinn hindurch sie in seiner Darstellung wie neu zu schaffen. Allein er hat in der Tat auch eine andre Wirkung, und bei einem echten Künstler scheint sie mir an Wert nicht die geringere zu sein. Ein wahr und tief erschautes Bild, in vollem Wurfe gelungen, mutet den Empfänglichen ähnlich an wie Gottes Schöpfung den sinnenden Beobachter. Man braucht kein Naturkundiger zu sein, um sich daran zu freuen und Schöpfergedanken in ihr zu ahnen oder zu ergreifen, wie Jesus es getan hat. Ja, ein Bild spricht oftmals verständlicher als die Natur, denn im Bilde reden die Dinge zu uns durch das Mittel eines Menschengemütes. Ein Werk, aus der Fülle des Herzens geboren, redet zum Herzen und trägt die Deutung der Dinge in andre Seelen hinüber.

Diese Erfahrung habe ich in besondrer Weise an Meister Steinhausens Bildern gemacht, und so will ich es wagen, zu ihm zu reden als Vertreter einer dankbaren Schar von Genießenden, nicht von Urteilenden. „Weil er der Glückliche ist, darfst du der Selige sein.“ Er kann sie nicht wohl abweisen, denn er wollte immer ein Künstler für das Volk sein. Es soll auch nur einem Zuge aus seiner Künstlerschaft gelten, freilich einem lange, reich und kräftig ausgeprägten Zuge: seiner Darstellung unsers Heilandes. Wenn sich doch das hier ausgesprochene Verständnis dem Meister als Widerhall seines besten und tiefsten Wollens erwiese! Das ist der Wunsch, welcher die Feder in Freundeshand lenkt.

Von dem modernen Christus-Maler soll hier die Rede sein. Wird damit ein Stichwort ausgesprochen, so sei sogleich eine naheliegende Verwechselung abgeschnitten. Modern ist der Maler, nicht aber sein Christus. Man hat es bei Steinhausen nicht mit einem ersonnenen idealen Christus zu tun oder mit dem erst mit den Mitteln historischer Kritik in unserer Zeit zu entdeckenden. Nein, der Künstler hat allzeit einfältig den biblischen Jesus, den Christ, vor dem inneren Auge; menschlich nahe bringt ihn uns aber ein kräftig mitlebender moderner Mensch, wie wir eben modern sein müssen und sind. So soll denn hier versuchsweise auseinandergelegt werden, was Steinhausen von seinem Heilande zu sagen hat. Das könnte ich nicht unternehmen, stünde ich nicht durchaus unter dem Eindrucke, daß namentlich an dieser Stelle seine Malerei auch sein Bekenntnis ist, ein durchaus eignes und höchst eigentümliches.

Zu einem solchen Eindrucke gelangt man indes nur, wenn man beachtet, wie die künstlerische Beschäftigung mit dem Erlöser zwar schier das Erste und mit der Zeit das Vorherrschende seiner Lebensarbeit ausmacht, doch nie ausschließlich und einseitig, nie, sozusagen, als sein malerisches Fach. Nie war Steinhausen bloß Christus-Maler oder bloß Schilderer biblischer und christlicher Gestalten und Vorgänge. Man muß dem künstlerischen Freunde einigermaßen in dem weiten Umfang seines Schauens und Bildens gefolgt sein, um dann bei solcher Umschau inne zu werden, wie stark und besonders ihn sein Herr anzieht und bei sich festhält. Ob es die edlen und feinen Linien der Pflanzen seien, ob Farben- und Formfülle, oder die den Sinn bewegende Stimmung der weiten und der engsten Landschaft, ob die Reize oder das scharfe, inhaltdeutende Gepräge menschlichen Antlitzes, ob die einfachste oder verwickeltste Handlung mit ihrem Ausdruck des Seelenlebens — die ganze Weite der Schöpfung um unser Menschenleben her und die Wechselwirkung mit ihm fesselt seinen Blick und setzt ihm Stift und Pinsel in Arbeit. Er gehört keiner kirchlichen Malerzunft an

wie die Nazarener unter den Historienmalern. Der Sommernachtstraum und Frau Poesie im Rosenhag sind ihm so bequeme Gegenstände wie Haus- und Kinderleben und deutsche Märchenwelt alter und neuerer Währung. Auch ist's nicht nur ein matter Nachhall aus fromm gehegter Kinderzeit, wenn er seine Veröffentlichungen mit Bibellesezeichen und einer Weihnachtsgeschichte beginnt. Soweit sein Streben zum Gestalten auch nach allen Seiten um sich greift, immer wieder und immer stärker stellt sich die Gestalt Jesu ihm in den Mittelpunkt und er kann sich nicht genug tun in dem Bemühen, seiner Darstellung künstlerisch Herr zu werden, damit er von ihm in Bildern erzähle und durch das Bild ihn den Herzen und ihrem Verständnisse näher bringe. Darf in seiner Künstlerschaft von einem Vorherrschen der Christusbilder die Rede sein, so will das nicht nach der Anzahl der einzelnen Bilder bemessen sein, sondern danach, wie der religiöse Zug seiner „Gedankenmalerei" immer wieder und immer mehr sich diesem seinem höchsten Gegenstande zuwendet.

Was nun ich davon zu sagen vermag, knüpfe ich wohl am besten an eine kürzlich laut gewordene Beurteilung. Anläßlich seiner monumentalen Gemälde in der Stuttgarter Kirche ist ihm die Leistung eines Kirchenmalers, eines kirchlichen Volksmalers abgesprochen. Vielleicht würde derselbe Kritiker unserm Meister den Beruf zu einer Bilderbibel nicht abstreiten. Eine Tatsache erklärt solche Urteile. Steinhausen malt selten den Christus der dogmatischen Überlieferung; er hat es vorwiegend mit dem Christus der Evangelien zu tun. Und doch ist er in dieser Tätigkeit nicht nur ein Geschichtenmaler, vielmehr vorwiegend ein Charakterschilderer. Wenn er seltener die Festgeschichten darstellt, so vermißt man überdem bei ihm wohl auch den herkömmlichen Christustypus, der etwa nur mit den Mitteln modernster Technik den Zeitgenossen zugänglicher gemacht wäre. Steinhausen bringt ein eigenes Bild des biblischen Jesus zur Schau, wie er, der moderne Mensch und Künstler, ihn schaut und immer allseitiger und voller zu schauen lernt. Dieses modern geartete Schauen ist nun nicht etwa durch die modernste Theologie vermittelt. Denn von Wunderscheu, von ängstlichem Haften an geschichtlicher Analogie und von Zweifel an dem lebendigen Auferstandenen ist keine Spur bei ihm zu entdecken. Im Gegenteil. Sein Jesus ist ihm heute noch der gute Hirt; er legt noch heute dem Verzagenden die Hand auf die Schulter, sucht noch heute Frucht am Strauch, steht noch heute vor der Tür und sammelt noch heute die Sünder um seinen Tisch. Ja, wenn er auf dem Kahn und auf dem Berge predigt, so hat er nicht einen Kranz von zuhörenden Zeitgenossen um sich, sondern er redet jeden und alle Beschauer von

Steinhausens Bildnis an. Diesem Zeichner führt seinen Griffel nicht ein kritischer Geschichtsforscher, sondern der lebendige Verkehr eines modernen Menschen mit dem gläubig aufgenommenen und verstandenen Bilde des Neuen Testamentes und seines evangelischen Verständnisses.

Das ist ihm lebendig erwachsen. Seine älteren Erzeugnisse wie die Bibelleszeichen scheinen den Schüler Ludwig Richters zu verraten. Aber wie bald bricht bei ihm die selbständige Fassung hervor. Richter hat die Frömmigkeit der evangelischen Choräle herzgewinnend dargestellt. Sein Christus ist aber ein rein überlieferungsmäßiger typischer; der Katholik zeichnet in herkömmlicher Weise den Inhalt der großen kirchlichen Feste. Fast am Beginn von Steinhausens Christusmalerei steht dagegen der gewaltige Seeprediger, aus allem Überlieferten heraustretend; daher die ersten Betrachter nur befremdend. Das ist nicht mehr die Hieroglyphe für Menschwerdung, Stellvertretung und Lebensmitteilung, die eben nur an den bekannten Inhalt erinnert. Es ist indes auch nicht der unterrichtende Rabbi des alten oder modernen Historicismus; hier ragt in der einfachen Gestalt ein Unermeßliches in die Gegenwart hinein. Der Betrachter wird in seiner einseitigen Gewöhnung gestört, sich durch die Gestalt und durch die bloßen Symbole des Kreuzes und des Lammes mit der Siegesfahne an die großen Heilstaten des neuen Bundes mahnen zu lassen; er wird vor den Einzigen selbst gestellt, der mehr ist als der Vermittler größester Wirkungen, der ihm und der ganzen Welt zum Prediger bestellt ist. „Wer bist du?“ fragen sie ihn; er antwortet: „Vor allem, was ich euch sage.“ (Joh. 8, 25.)

Wenn man an den herkömmlichen Welten-Lehrer und -Richter byzantinischer Ikonostase, an die Kruzifixe, Ostergestalten und heiligen Nächte der großen abendländischen Maler denkt, so könnte man versucht sein, den Unterschied zwischen ihnen und Steinhausens Bildern in die Formel zu fassen: dort Epistel-Christus, hier Evangelien-Jesus; und mit dieser Fassung hätte man eine Empfehlung seines künstlerischen Schaffens ausgesprochen, die heute weithin Anklang finden würde. Genauere Betrachtung wird uns zeigen, daß diese Kennzeichnung nicht zutrifft, wenigstens nicht ausreicht. Gleichwohl ist damit ein Punkt gefunden, an dem uns der Sohn des neunzehnten Jahrhunderts entgegentritt, wie er, ohne Theolog zu sein, lebendig in der Bewegung des heutigen Christentums mitten innen steht. Auch in dem Künstler lebt und treibt der biblische Christocentrismus; der biblische — und deshalb begnügt er sich nicht mit jenen einschneidenden Vorgängen in Jesu Leben, deren entscheidenden und unerschöpflichen Inhalt der Festkreis der Kirche im Gedächtnis hält; vielmehr kann er sich nicht

genug tun, evangelische Erzählungen wie Sprüche und Reden Jesu zu veranschaulichen. Und doch illustriert er nicht etwa die Evangelien; mir ist es zweifelhaft, ob er sich wohl dazu zwingen könnte. Er scheint mir nicht in diesem Sinne Biblieist zu sein. Eine evangelische Geschichte oder ein Wort Jesu muß ihm innerlich lebendig geworden sein; er muß selbst irgendwie das nacherlebt haben, was den Zeitgenossen Jesu im Verkehre mit ihm widerfahren ist; dann drängt es ihn, das Erlebte zu gestalten und dann tritt es ihm wohl immer wieder vor die Seele, so daß er sich an Versuchen, es anschaulich zu machen, schier nicht genug tun kann. Da ist es nun bemerkenswert, wie der gestaltende Sinn weiter greift und den biblischen Stoff fortbildet. Wir erhalten neue Symbolisierungen. Bald wird ein Wort Jesu in einer Handlung dargestellt, von der die Evangelien nichts erzählen. So geschieht es mit der Rede von der Heimatlosigkeit des Menschensohnes. So tritt der vom Engel Behütete, ein andrer Diogenes mit der Laterne, den Weg an, um das an den Tod Verlorene zu suchen; — ein sehr eigenartiges Seitenstück zu dem guten Hirten in herkömmlicher, nächstliegender Abbildung. Bald gestaltet die Einbildung den Inhalt des Glaubens völlig selbständig neben den geschichtlichen Stoffen aus. Die hervorstechendsten Proben davon seien herausgehoben: der Lauschende an der Tür, sorglich den Augenblick für das Eintreten erwartend, während er ungesehen mit erlebt, was drinnen vorgeht, und der Menschensohn mit „der Natur allein", nicht um sich wie Faust menschenverachtend und selbstgenug aufrecht vor sie zu stellen, vielmehr um unter dem Bogen des Friedens, neben der Herde ruhend, die Felder mit ihrem vom Schöpfer geschenkten Wachstume zu segnen. Da erscheint dann nirgend eine phantastisch verklärte Gestalt mit der Strahlenkrone, sondern immer wieder Jesus, der Nazarener, bei uns allezeit derselbe bis an der Welt Ende. Eben damit ist auch schon zutage gekommen, daß hier nicht ein historisierender Illustrator der Evangelien am Werke ist. So wenig der biblische Epistel-Christus je aufgehört hat, der Evangelien-Jesus zu sein, so durchaus ist Steinhausens Evangelien-Jesus auch der Epistel-Christus, der lebendige, ewige, dem nicht bloß ein abstraktes Geisterreich, nein, dem die ganze Schöpfung Gottes gehört. Tastend, aber in stetem Fortschritte findet Steinhausen hiefür seinen Ausdruck durch Mittel, die jedem nachsinnenden Christen verständlich werden. Hat nicht die reiche Gleichniskunst des galiläischen Propheten dem sinnverwandten, formen- und farbenfrohen Künstler den Weg zu dem Einblick in das Verhältnis seines Heilandes zur Gottesnatur gewiesen, so daß er den einsam die Felder segnenden Jesus im Geiste zu belauschen vermochte? Aber längst vor dieser

heimlichen Schau, die sein Stift uns festhielt, hat sein Glaube das in einer prächtigen Vision erschaut. Die Laurenburger Els läßt ihren Sohn die Herrlichkeit der aufgehenden Sonne über der gewaltigen Berglandschaft schauen; oberhalb der Sonne breitet der Erhöhte segnend seine Hände über das neu erschaute Leben.

Diese frühe Zeichnung gibt dem Erhöhten den Strahlenkranz; nur selten kehrt diese Beigabe wieder, meines Wissens noch bei der Anbetung durch die drei Könige, bei der Speisung der Viertausend und mehrmals beim Kruzifixus; das Kind in der heiligen Nacht, ohne Mutter und Nährvater, ist der Lichtquell für die ganze Szene; der dem Grabe entstiegene Sieger ist vom Sonnenaufgang umstrahlt. Von solchen Ausnahmen abgesehen hat der Künstler das durchaus Unvergleichliche, Fesselnde und Überwältigende des lebendigen Jesus allein in die Züge des Antlitzes, in die bedeutsame Bewegung der Hände und in die ganze Haltung der Gestalt gelegt. Dazu fügt er freilich zwei wirksame Unterstützungen. Die eine besteht in der Beziehung der ihn umgebenden Personen zu ihm; die andre in der Gestaltung des Hintergrundes, wie Natur und Kultur ihn bieten.

Nie erscheint sein Heiland dem Maler in einsamer, selbstgenugsamer Erhabenheit oder Schönheit. Die Einsamkeit des Menschensohnes (Matth. 8, 20) ist als Leiden aufgefaßt. Der vereinzelte Kruzifixus ist doch derselbe, dessen Anziehungsmacht sich erweist und spiegelt in dem vielgestaltigen Chor solcher, die ihm schon während seiner Erdenzeit zu danken hatten, aber nun erst recht zu ihm kommen, die Erstlinge der Myriaden von Auserwählten. Am ergreifendsten tritt mir diese Predigt von dem „für mich, für uns“ in der Federzeichnung von Golgatha entgegen; da belauschen wir das Gespräch des Gekreuzigten mit dem bußfertigen Schächer. Selbstverständlich verschmäht Steinhausen nicht das Mittel des Gegensatzes wie eben zu dem lästernden Schächer; indes viel bedeutender noch kommt es mir vor, wie die innere Beziehung der Menschen zu Jesu für seine Schilderung benützt wird. Sie kommt selbst dann zur Verwendung, wenn Jesus nicht mit dargestellt ist, wie bei den vier evangelischen Heiligen: Zacchäus, dem Schächer, der Kananäerin und der Magdalene. In bewundernswerter Einfalt und Fülle ist die eben so vielgestaltige als mächtige Anziehungskraft Jesu bei dem Mahle mit den Sündern zur Anschauung gebracht. Im Mittelpunkt der Vagabunde, Jesu gegenüber zerbrochen hingesunken, wie ein verwehtes Herbstblatt; über den Tisch, auf dem er sein Gesicht verbirgt, breitet Jesus seine offenen Arme und ladenden Hände aus und wendet ihm voll seinen klaren Blick

zu; um ihn aber eine Schar von fünfzehn Gestalten. In Miene und Gebärde zeichnen sich die verschiedenen Stufen seiner Wirkung auf sie ab. Da ist's das erste Befremden über den seltsamen Vorgang; hier haftet der Blick mehr an dem Gegenstande des Erbarmens, dort überwiegend an dem einladenden Menschenfreund. Andre sind, in ihr Inneres gewiesen, mit ihrem Gewissen in Zwiesprache. Diese können sinnend mit dem Hergange noch nicht fertig werden. Ein andrer erwartet gesammelt und getrost den Ausgang. Dem Heilande zunächst brechen die dankbaren Herzen in Anbetung aus. Man kann lange und immer wieder an dieser Vertretung der Sünderschaft studieren; da ist volles Leben, nichts Schematisches; keine unwirkliche Verschönerung, aber durchweg der Adel der Individualität und trotz der reichen Tonleiter der Bewegung nichts von dem Bleidruck der Hoffnungslosigkeit über dem Ganzen. Dieser allem Elend gewachsene, über jeden Graben der Verderbtheit hinüber strahlende, jeder Individualität angepaßte Widerschein der Barmherzigkeit ist mehr als eine Strahlenkrone. Hier ist das Evangelium gemalt: „Die Sünde wird nicht über euch herrschen, denn ihr seid nicht unter dem Gesetz, sondern unter der Gnade."

Nur in einem Bilde scheint diese Beziehung ganz zu fehlen; es fällt ganz aus der sonstigen Art heraus, Jesum uns nahe zu bringen. Wir haben nur Köpfe vor uns. Den Hintergrund füllen Engel aus; sie schauen anbetend die Verwirklichung der vielmannigfaltigen Weisheit Gottes (1 Petr. 1, 12. Eph. 3, 10). Unter ihnen führen scharfsinnige, redegewandte Arier einen lebhaften Wortstreit mit zwei in sich beruhenden, ungelenken Zeugen Christi. Zwischen ihnen schwebt der altbyzantinische Christuskopf; er schaut aus dem Vorgange ohne spürbare Anteilnahme heraus; die Unterredner reden über ihn hinweg, ohne seiner gewahr zu werden. Gewiß ist hier nicht jene Erschütterung geschildert, in welche Jesus durch die Nachfrage der Griechen nach ihm geriet. Es ist eben nicht der erlebende Jesus, auch nicht der Menschensohn in seiner Entäußerung. Es soll zur Anschauung kommen, daß der, über den sie streiten, nicht nur über den Gedanken und Formeln, sondern auch über allen Nationalitäten und Individualitäten steht; daß er in seinem unwandelbaren Heilandscharakter unsichtbar, unfaßbar durch die Menschheit hindurchgeht, nicht ihr Gebilde, sondern das Geheimnis der Gottesoffenbarung, auch den Engeln nur als Jesus von Nazareth kund, ihnen aber auch dann kund, wenn die Menschen an ihm vorbei und über ihn hinweg streiten. Tritt in diesem Entwurfe der „Gedankenmaler" herausfordernd hervor, so konnte er sich kaum entschiedener mit seinen Ausdrucksmitteln zu dem übermenschlichen Menschensohne bekennen.

Es würde eine lehrreiche Untersuchung ergeben, wollte man es unternehmen, Steinhausens Blätter mit der Bibel von Doré zu vergleichen. Hier, zusammenstimmend mit Renans Entdeckung des fünften Evangeliums, nämlich der Landschaft von Palästina, ein Überwuchern der Dekorationsmalerei über die stiefväterlich zurückgedrängte Geschichte — man erinnere sich des Blattes: Jesus am Jordan. Steinhausen ist auch ein Landschafter; der überzeugende Griff für das Kennzeichnende im Wirklichen fehlt ihm nicht und eine mitklingende Stimmung leiht der gemalten Gegend Stimme; aber hier dient Natur und Architektur lediglich dazu, die Handlung auszulegen und in ihrer vollen Bedeutung herauszustellen. Man beachte den siegenden Kampf des Lichtes mit dem Gewölke und die lichtspiegelnde Klarheit des Sees hinter dem geheilten Blinden; die Wucht des festen Schlosses hinter dem reichen Jüngling; die windgejagten Wolken in der Nacht des Nikodemusbesuches; namentlich — obwohl es über unsern Rahmen hinausgreift — die wundervolle Farbensprache in den Gleichnissen vom barmherzigen Samariter und vom verlorenen Sohne auf der Predelle der Bergpredigt. Bisweilen scheint freilich der biblische Hergang zur Staffage der Landschaft herabzusinken, wie bei dem brennenden Busch. Allein so ist es doch nicht; das Bild wurde empfangen, weil der Blick auf den Gluthimmel in der Seele zur Vision göttlicher Majestät wurde und das Erlebnis des Mose deutend im Sinne des Schauenden wach ward. Das Figürliche ward nicht hinzukomponiert, sondern gehört ursprünglich zum Gegenstande des Werkes. — Doch der Liebhaber darf nach dieser Seite künstlerischer Ausführung nur Andeutungen wagen.

Die Evangelisten des Neuen Testamentes sind keine Biographen; sie predigen Jesum den Christ, denn sie schildern, wie er Glauben fordert und weckt. In ihrem Zuge steht unser Maler mit seinen Bildern Jesu. Er ist auch ein schildernder Evangelist. Er stellt seinen Gegenstand nicht für die Bewunderung aus, sondern setzt ihn allzeit zu den Beschauern in Beziehung. Das geschieht in sehr verschiedener Weise; aber es ist ein durchgehendes Verfahren. Schon in dem Jugendwerk, in der Geschichte von der Geburt Christi, glänzt der Stern, der den Weisen schien, in die Dachkammer einer deutschen Stadt; der heimgekehrte Sohn hebt den Vater auf dem Bette ihm entgegen, während die Tochter im Dankgebet auf die Kniee sinkt. So kehrt die Freude bei allem Volk ein. Aber unterdes zieht auch eine lange Reihe von Gruppen aller Alter, die Kinder voran, zur Krippe in der Herberge. Damit der Beschauer dieser Beziehung inne werde, dazu verwendet Steinhausen mehr als einmal ein zuerst befremdendes Mittel; er löst den handelnden Heiland aus seiner geschichtlichen Umgebung

heraus. Der Prediger auf dem Kahne und der auf dem Berge hat keine Zuhörer als seine Beschauer; von den Tausenden um den Brotspender werden nur drei Bedürftige als Vertreter sichtbar, wie die mit feinem Sinn ausgewählten biblischen Gestalten in dem Zuge zum Kreuz auf dem Wernigeroder Wandgemälde. Weniger befremdend steht der lauschende Christus allein vor uns; aber auch dieser gehört nicht in den schlichten biblischen Bericht. So tritt Jesus aus der Zeitgeschichte als der Bleibende heraus und man wird eingeladen, mit ihm in Umgang zu treten.

Und was wird man bei ihm finden? Gewiß tritt der Lehrer stark hervor. Wenn in der Aula der Schule der formenschönen Antike mit ihrem tiefsinnigen Schuldmythus der Bergprediger und die Fülle seiner Bilderreden gegenübertritt, so gab das wohl Ort und Aufgabe an die Hand. Der Jugend gilt die Rede des galiläischen Erziehers und die manchem schon abgegriffenen Perlen der Gottesweisheit sollen in überraschender Anschaulichkeit den Sinn reizen und erobern. Aber längst vorher in jenem älteren Bilde wird Jesu der Nachen zur Lehrkanzel. Und wieder nach Jahren sitzt der Meister nächtens unterweisend vor Nikodemus. Es soll eingeprägt bleiben, daß und was er zu lehren gehabt hat; und damit eben dieser Lehrer ohnegleichen. Diesem schon früh vielgewandten Zeichner sind die Maße des Predigers nicht von ungefähr über die des tragenden Fahrzeuges hinausgewachsen; die leichten Wellen, die unter seinem Druck aus dem ruhigen Spiegel aufquellen, unten wie tragende Schwingen an. Die strahlende Sonne verkündet: „Hier ist das Licht des Lebens." Die gleichmäßig zur Höhe des bitter ernsten Hauptes erhobenen Hände, beschwören oder segnen sie? Harren sie der Nägelmale? Gewiß ist diese Reckengestalt nicht nur zum Nachdenken und zum Wortstreit vorhanden, sondern nur zu Worten, die Taten sind und zur Tat werden. Zuerst vielleicht abgestoßen, wird man immer tiefer von dieser eintönigen Zeichnung angezogen und die Frage legt sich auf die Lippe: wer bist du mit dieser deiner Lehre in Vollmacht?

Der Maler bleibt in seiner langen Kunstübung die Antwort nicht schuldig. Nicht als Erzähler gibt er sie. Wir kennen zwar durch ihn die Vorgeschichte einschließlich der Fluchtreise, den Vorläufer, die Begrüßung der ersten Jünger, die Darreichung des Bissens an den Ischariot, den Gang aus dem gepflasterten Saale nach Gethsemane und das Zusammentreffen des Auferstandenen mit den Emmauspilgern. So bemerkenswert diese herausgegriffenen Augenblicke sind und so manches ihre Darstellung zu denken gibt, — auch wenn wir die Bilder des Gekreuzigten hinzufügen, das gibt doch keine Evangelienharmonie in Bildern.

Nicht das Drama dieses einzigen Lebens rauscht an uns unter Steinhausens Hand vorüber. Wir haben eben den Prediger auf dem See mit einander betrachtet. Dem Prediger auf dem Berge ist das eine große Wandgemälde gewidmet. Auf prangender Wiese vor den geschwungenen Linien des Waldberges findet das fleischgewordene Wort seinen Lehrstuhl und lehrt uns mit seinen Augen in unsre Welt zu schauen, indem es dem Allbekannten Sinn und Stimme leiht: den Lilien auf dem Felde, dem Regen und Sonnenschein, dem Keimen, Wachsen und Welken, wie den Vögeln des Himmels. Nicht nur den Vorgängen in der Natur. Alles Menschentum gewinnt eine lehrhafte Zunge: säen und ernten, Acker und Straße, Pfad und Pforte, die Wächter mit brennender Fackel und der Gärtner mit seinem pflegenden und säubernden Walten, der Bauherr, seine erforderliche Vorsorglichkeit und die unerläßliche Grundlegung. Unter solchen Weistümern von Schlangenklugheit und Taubeneinfalt erzählt die Gleichniskunst von der langmütigen, vergebenden Vaterliebe und von der barmherzigen, unermüdlichen Menschenliebe. Drüber aber weisen die evangelischen Heiligen darauf hin, daß man bei diesem Lehrer auch noch anderes finde.

Neben dem Lehrer schildert Steinhausen ausgiebig nur den unerschöpflichen Seelsorger. Kaum wird man einen Künstler finden, der so unermüdlich mit Stift und Pinsel das Wort Jesu verkündet hätte: Kommt her zu mir alle! Die Lehre Jesu, wie er sie malt, ist doch Wegweisung und dieser lehrende Wegweiser ist der gute Hirt; seine Anweisung führt schließlich unter seine Führung. Wer in die Schule dieses seelenkundigen Meisters eintritt, der am Kreuze hangend noch seine Gemeinschaft zusagt, der wird mit den Zwölfen sprechen: „Wohin sollen wir gehen, du hast Worte des ewigen Lebens." Diese einsame Gestalt, ohne jeden Prunk der Erscheinung, zieht — auf dem Bilde im Rauhen Hause — die Leute unwiderstehlich an; mit dem schlichten Willkommen der geöffneten Linken, mit dem deutenden Finger der Rechten, der herzenskundig den Israeliter ohne Falsch auszeichnet.

Das Reich Gottes kommt nicht mit äußeren Gebärden, aber es ist mitten unter euch — in diesem einfachen Menschen; ein Mensch wie wir, und doch für alle Zeiten unwandelbar dieser Jesus von Nazareth, wie er Galiläa und Jerusalem durchwandert hat. Auf ihn blickt Zacchäus vom Baume harrend herab, ihn sucht der Aufblick des Schächers und der Kananäerin, ihm bringt die Magdalene ihre Narde; ihr Verhalten zeigt dem Betrachter den verborgenen Helfer. Der Zug des Vaters zum Sohne läßt Kleophas und den Genossen

den Wanderer festhalten, der, keine Herrlichkeit verratend, sich stellet, als wolle er weiter gehen. Er ist der Freund der Kinder, dem sie zutraulich nahen, und dem ihre Eltern sie bringen; er, der ernste Richter, vor dessen sinnbildlicher Anpreisung des Kindersinnes die starken Männer ihr Haupt neigen und betroffen schweigen.

Steinhausens Kunst sammelt wie eine Linse alle Strahlen suchenden und anbetenden Glaubens auf diesen Jesus, der als Christkind, am Kreuze, in den Ostertagen und auf dem Weltenthron immer derselbe ist, aber uns kund und vertraut, wie er in unscheinbarer Größe unter seinen Zeugen aus- und einging, den Frieden verkündete und die Werke tat, die der Vater ihm zeigte. Die ihm eingeräumte herrschende Stellung kommt auch darin zur Geltung, daß Steinhausen den sieben Werken der Barmherzigkeit in der Grabkapelle von St. Veit den guten Hirten voranstellen wollte. Und so werden wir zuletzt auf diese Gestalt selbst, auf das Bild Jesu im engsten Sinne geführt. Der hier berichtet, bekennt gerne, daß eben sie es ihm zumeist angetan hat. Ohne irgend jemanden das Gleiche zuzumuten, gesteht er, daß diese Darstellung des Herrn seinem Sinn und Bedürfen vor anderen entspricht. Weder der hundertfach gemalte und gezeichnete „Schönste unter den Menschenkindern" noch die neuerdings mehrfach bevorzugte Asketengestalt konnte ihm eine Förderung im Anschauen bieten. Neben einzelnen Blättern von Schnorr verweilte ich bisher am liebsten bei Führich. Aber gegeben hat mir Steinhausen mehr und in der Tat viel.

Überschaut man seine zahlreichen Darstellungen Jesu, so begegnet man freilich nicht starrer Dieselbigkeit. Wie weit steht das edle Profil gegenüber dem Nikodemus von der schreckenden Herbigkeit des fast häßlichen Predigers im Kahn ab. Man spürt es dem Künstler ab, wie er nach immer reinerem und vollerem Ausdruck seiner sich fortentwickelnden inneren Schau ringt und wie allmählich bei ihm die Sanftmut und Demut, in der er den Vater geschaut hat, den Vortritt gewinnt vor der fernhaltenden Erhabenheit dessen, der die Wahrheit ist. Trotzdem kennt man Antlitz und Gestalt wieder. Und es ist wohl zu beachten, daß die Gestalt nie der gleichgiltige Träger des Hauptes oder des Antlitzes ist; Steinhausen zeigt uns eben immer den handelnden Herrn; man vergleiche, wie auf dem Gange nach Gethsemane versucht ist, die entschlossene Hingabe an das beschiedene Los durch den Unterschied in der Haltung des sich Abwendenden von der Unruhe der Zwölf anzudeuten; oder wie selbst bei dem an das Kreuz Genagelten nicht allein der Mund zum Schächer spricht. Fragt man sich nun, was redet zu mir an dieser Gestalt und sonderlich aus dem „edlen Angesichte"? Zunächst begegnet uns hier nirgend inhaltlose Erhabenheit, erden-

fremde Feierlichkeit, regelmäßige oder empfindsame Schönheit. Auf einen oberflächlichen Blick hin würde dieses Gesicht uns kaum auffallen, wäre es nicht immer wieder der Anziehungspunkt für seine Umgebung oder auch für die von dem Maler vorausgesetzten Hörer und Zuschauer. Vertieft man sich aber in diese Zeichnung des Künstlers, der sonst gewiß unerschöpflich an der Wirklichkeit genau abgelauschten Gesichtern ist, dann ahnt man seine Stimmung gegenüber seinem Gegenstande. Steinhausen schmeichelt hier nicht, wie er das übrigens wohl versteht, mit der Anmut der Linie. Eher drängen sich die Furchen der Falten auf, welche die Arbeit am Charakter hinterlassen hat, das Hauptgewicht aber fällt auf die redende Miene und ihren Widerschein auf andern Gesichtern. Man kann bei keiner dieser Gruppen je die unbedingte Überlegenheit Jesu übersehen. Eine solche Überlegenheit des inneren Menschen eignet nur dem gereiften Alter; deshalb steht uns hier allzeit die erprobte, aber ungebrochene Vollkraft des Mannes gegenüber; die Beugung unter sie hat nichts Beschämendes selbst für Greise. Aus dem schier gramvollen, doch durchaus nicht weichen Ernst des Seepredigers schaut uns die unerbittliche Wahrheit an. Nicht so streng, aber nicht minder gesammelt, ohne die bunte Menge zu seinen Füßen im einzelnen zu mustern, kündet der Bergprediger mit gesenkten Lidern die Seligpreisungen und die Gerechtigkeit, besser denn die der Pharisäer. Dieser Ernst, in den sich ein leiser Zug von Trauer mischt, bleibt ein Grundzug selbst da, wo milde Freundlichkeit den Blinden und den reichen Jüngling anleuchtet. Tief ergreifend bezeichnet er als eigenster Zug die Gestalt des Menschensohnes, wie er einsam im Abendwinde seinen rauhen Pfad empor klimmt. Man kennt ihn wieder in der Miene des Auferstandenen, der sich vor Emmaus stellt, als wolle er weiter ziehen; da meint man den Widerhall des Wortes leise zu vernehmen: „Wie lange soll ich mich mit euch tragen?“ So wird in aller Lebendigkeit der Wechselbeziehung eine Absonderung vollzogen; über den krausen Wellenschlag unsrer Gemütsbewegungen ist dieser Jesus trotz aller seiner Teilnahme an uns hinaus. Man darf wohl sagen, in diesem grundlegenden trauernden Ernst sieht uns durchweg das Lamm Gottes an, das der Welt Sünde trägt, der Kruzifixus.

Das ist dann freilich der Ernst der Sünder suchenden Liebe. Mit ergreifender Macht spricht sie verhalten noch in dem Schmerz, mit welchem der Herr seinem Verräter den Bissen reicht, und kommt sie zu vollem Ausdruck, wenn er den Schutz Suchenden an seinem Busen birgt, das Antlitz über ihn beugend. Aber es fehlt nicht an mannigfaltigem Ausdrucke. Auf jenem ernsten Hintergrunde hebt sich eine ganze Tonleiter der Liebe ab, mit der Gott die

Welt und den einzelnen, den Gerechten und den Sünder, das Menschenkind und alles, was er ihm zu Dienst gestellt, und deshalb zumal das noch frisch aus seiner Schöpferkraft gekommene Kind liebt. Gewinnende Freundlichkeit wirbt im Blick um den Jüngling, während die gerade Hand unabweislich auf die Geldtasche zeigt. In zuversichtlicher Ruhe schaut er auf den Blinden herab, während die gehobene Hand das Hephata begleitet. Die Linke lehnt entschieden jeden Zweifel des Nikodemus ab, die Rechte weist, die Rede unterstützend, auf das Gleichnis des das Fenster umwehenden Windes; drüber aber erhebt sich das Haupt in klarer Stille, zu einer Harmonie der Schönheit verklärt, wie sie sonst kaum bei Steinhausen begegnet; das milde Licht des Zeugen aus dem Himmel strahlt auf das Dunkel in der Seele seines Gegenüber hernieder. Und wem vollends ginge nicht das schier sorgenschwere Zuwarten des Lauschenden durch die Seele? — Doch genug des Einzelnen! Das Kunstwerk ist nicht dazu da, um ausgedeutet zu werden, sondern um zu empfänglichen Augen und Seelen zu reden. Sein Anspruch darauf soll ihm durch meine gewiß irgendwie einseitige Deutung keinen Falls verschränkt werden.

Hat Steinhausen uns den ganzen biblischen Christus dargestellt? Er wäre wohl der erste, der die Anmaßung abwiese, diese Größe ermessen und diesen Reichtum erschöpft zu haben. Je inniger das Verhältnis des Malers zu seinem Gegenstande, desto gewisser weiß er seinen auffassenden Blick durch den Sehkreis und die Stellung seines inneren Auges begrenzt. Es mag jemand die Majestät des zürnenden Richters oder des seiner zwölf Tagesstunden gewissen strahlenden Mutes vermissen. Der vierte Evangelist hat seiner Schilderung des siegreichen Wahrheitszeugen nicht nur den Prolog vom Fleisch gewordenen Worte, sondern auch das Zeugnis von dem Lamm Gottes vorangeschickt. Den Sohn in seiner verborgenen Hoheit kennet allein der Vater. Unter den Zeitgenossen und in ihrer Überlieferung an uns überwiegt das: „an Gebärden als ein Mensch erfunden," und die Hoheit der Liebe strahlt uns in der herben Lauterkeit und in der vielmannigfaltigen Erweisung der Sünder suchenden und tragenden Barmherzigkeit an. Steinhausens Jesus getraut man sich „zu allem zu nehmen"; aber seine Umgänglichkeit schleift sich nie zur Bequemlichkeit ab; sie behält ihr Richterliches; dieser Jesus bleibt vor der Tür, wenn es hinter ihr für ihn nicht zugerüstet ist; aber er steht vor ihr, herzlich begehrend sie zu öffnen.

Ob unser Maler sich bereit finden ließe, die evangelische Geschichte durch zu illustrieren? Ob er es durchführen würde, falls er die Hand daran legte? Wird nicht über der Stereotypie der einen Mittelgestalt immer die Verschieden-

artigkeit der Szenen das Übergewicht gewinnen und langsam, aber unabweislich die Mittelgestalt sachlich für die Darstellung in den Hintergrund drängen? Es scheint dabei etwas ähnliches zu drohen, wie bei der Bemühung um das geschichtliche Detail in den wissenschaftlichen „Leben Jesu". Jedenfalls scheint der Bekenntnislyrik Steinhausens die behaglich wiederholende und ausgleichende Epik nicht zu entsprechen. Wir danken es ihm, daß er nicht als veranschaulichender Berichterstatter, sondern als anbetender Christ den uns gepredigten Menschensohn malt. So ist es ihm in seltenstem Maße gelungen, im Bilde zu ihm einzuladen, in den Erinnerungen an seinen Erdengang den überzeitlichen Lebendigen aufzuzeigen und zu lehren, wie man sinnend und innerlich schauend sein Neues Testament lesen möge.

Diese Erörterung seines Christusbildes bietet ja nur einen Ausschnitt aus seiner auswählenden Bilderbibel. Seine Kunst, die Gleichnisreden zu malen, stammt aus einer sinnverwandten Vertiefung in jene unvergleichliche Kunst bildlicher Rede, und übt sie erweiternd aus, wie wenn Jesu Gestalt selbst das Wort vom glimmenden Docht veranschaulicht oder das vom fruchtsuchenden Weingärtner. Auf dem großen Wandgemälde der Bergpredigt umgibt eine Jesu Munde entquollene Bilderfülle sein eignes Bild, legt es aus, beleuchtet und erhebt es; aber es ist dafür gesorgt, daß es nicht dadurch in den Hintergrund gedrängt werde. Alles das spricht zu uns als *sein* Wort. Dieser Redner ist eben in der Lage, die Schlüssel zum Himmelreiche zu verleihen. Auch so wirkt der Zug des Vaters zum Sohne, den Steinhausen uns in so manchem Vorgange der evangelischen Geschichte und in dem monumentalen Doppelbilde zu Wernigerode hinnehmend bezeugt, in dem Aufstieg aller Notleidenden zum Kreuz auf Golgatha und in dem Zudrange der Enterbten zu dem Freunde der Zöllner und Sünder.

Gehört nun diese sinnige und zur Vertiefung auffordernde Malerei wirklich nicht in unsre Kirchen hinein? Die Antwort überlasse ich der liturgischen Technik, die bisher die sich leerenden Kirchen nicht gefüllt hat. Gewiß ist diese Malerei nicht gewillt, Weihnacht, Karfreitag und Ostern aus der herrschenden Stellung in Verkündigung und Anbetung zu verdrängen. Aber sie kommt dem Fragen der Zeitgenossen nach der Person entgegen. Ihre Bedeutung faßt sich für uns freilich in jenen großen Tatsachen zusammen; in der reichen Erinnerung an ihre Erdengegenwart jedoch breitet sie sich aus und legt sich an ihr für das Sinnen auseinander. „An der Bosheit seid Kinder, nicht am Verständnisse!" Es ist ein wohl zu verdankender Dienst, wenn der Künstler Gedanken und

Gemüt bei der Gestalt des Heilandes fest hält und den Mut zum gläubigen Umgange mit ihr stärkt, indem er den Lebendigen aus dem Geschichtlichen heraus zu uns reden und auf uns handeln läßt. Und es ist schwer einzusehen, weshalb man unsern Gemeinden diese Anreizung zu nachdenkender Vertiefung in die evangelischen Erzählungen vorenthalten sollte. Wie erbaulich Steinhausens Bilder sich der Gemeinde auslegen lassen, wenn man sie vor sich hat, davon bin ich hörender Zeuge gewesen. Darum scheint es auch kein Fehlgang, sondern ein Verdienst um unsre Kirche, wenn Steinhausen mit seinen monumentalen Bildern und mit seinen volkstümlichen Veröffentlichungen in Holzschnitt und Steindruck zum Prediger an seine Zeitgenossen zu werden strebt. Vielleicht erreicht er auf diesen Wegen manche, denen der Weg in die Kirchen nicht mehr gangbar dünkt. Und gewiß verdient er es, im zwanzigsten Jahrhundert unser Hausfreund zu werden, wie es Ludwig Richter im neunzehnten war.

Daß das geschehe, wagen wir zu hoffen. Gibt es doch hier und da solche, die für ihn werben; umgibt ihn doch eine wachsende Schar von solchen, die er durch seine Werke zu Freunden gewann. Und ist das so, findet, was er zeichnend und malend zu sagen hat, Widerhall, so lohnt sich ihm darin seine Anhänglichkeit an das Evangelium und an die Bibel. Die antike Plastik fand an der Mythologie ihre volkstümliche selbstverständliche Erklärung, die christlich-katholische Kunst an der Legende der älteren Kirche; Steinhausens christliche Malerei findet sie an der Bibel. Wer sie nur einigermaßen kennt, bedarf für seine Bilder allermeist keine weitere Deutung als eine Bibelstelle. Auf Grund dessen wird der gefesselte Betrachter leicht mit Verständnis auf die eigentümlichen Züge achten, wodurch der Künstler auslegend zwischen seinen Gegenstand und uns tritt. Da zieht er uns in seine innere Welt und zu ihren Schätzen hinein. Dann begegnen wir Moderne einem Modernen. Er braucht ja zu jener Deutung keine überirdische Maschinerie und keine der Überlieferung entlehnte herkömmliche Symbolik, die man erlernt haben muß oder deren man längst überdrüssig wurde. Er wiederholt nicht mit etlicher Abwandelung das längst Gemalte noch einmal. Vielmehr ringt Steinhausen nach frischem, eigenstem Ausdrucke von solchem, was ihm mehr ist als Stoff für sein malerisches Können, und er greift dann auch zu eigensten Gebilden seiner Einbildungskraft, damit alles einem für das Innerliche geöffneten Sinne menschlich nahe komme. Er dient dem Ewigen, indem er ihm unbetretene Wege zu den Gemütern bahnt, ohne ihm etwas von seiner verborgenen Majestät abzuziehen. Und eben das, diese unter Anbetung vollzogene Vergegenwärtigung des „im Fleische gekommenen Jesus Christ“, das dünkt uns

das berechtigte, ja das dankenswerte Moderne an dieser künstlerischen Meisterarbeit.

Unter die evangelischen Heiligen stellt Steinhausen nicht umsonst das Weib mit der köstlichen Narde, das der Herr gegen der Jünger Bemängelung verteidigt hat: „sie tat, was sie konnte.“ Auch auf das lebenswarme Zeugnis des Künstlers für den Menschensohn fällt ein Schein von der Unvergänglichkeit seines Inhaltes. Und mag es dem, der es ablegt, vor dem eigenen Urteile noch so weit hinter seinem Gegenstande zurück bleiben, es darf unter die Treue über dem Wenigen gerechnet werden, über die eben dieser Jesus eine schwerwiegende Verheißung ausspricht.

L'art religieux.

Par **Eugène Burnand.**

L'ART tout entier, qu'il s'applique à la représentation du paysage ou des sujets purement humains, peut-être transformé par l'action divine. Ce qui importe avant tout, c'est que l'âme de l'artiste soit purifiée, que sa sensibilité soit affinée, que sa conscience esthétique soit éclairée.

L'artiste n'est qu'un instrument qui vibre plus ou moins fortement au contact de la beauté. — Soumettez cet instrument aux incessantes retouches, au contrôle attentif du Père des esprits, il ne pourra que gagner en délicatesse de perception, et devenir ainsi de plus en plus apte à reproduire l'œuvre de Dieu.

(Extrait d'une étude sur l'art religieux italien.)

Wann, wo und wie ich meinen Freund Professor Wilhelm Steinhausen kennen, schätzen und lieben lernte.

Von Johann Friedrich Hoff.

Es war im Winter von 1876 auf 1877, als der Landschaftsmaler Dr. Peter Burnitz zu den regelmäßigen Dienstagabendbeschauungen im Künstlervereine (damals im Eyssenschen Lokal, Ecke der Taunusstraße) seinen Freund, den erst seit kurzer Zeit hier lebenden Hans Thoma, einführte und zur Beschauung Werke des ihm durch Victor Müller befremdeten Wilhelm Steinhausen mitbrachte. Diese Abende wurden sehr besucht, und auf die Anzeige in den Tagesblättern — der Name Steinhausen war den meisten gänzlich unbekannt — „vorgelegt durch Dr. P. Burnitz", war die Neugierde groß und der Saal überfüllt; denn man wußte, daß Burnitz nur das Allerbeste brachte.

Lebhaft erinnere ich mich noch, wie zu der Neugierde immer mehr das Interesse trat, und wie sich alle, Künstler und Kunstfremde, die Sachen Steinhausens, die wie aus längst vergangener Zeit anmuteten, eingehend beschauten, wobei Burnitz willkommene Notizen gab.

Es waren die in Karlsruhe begonnenen Originalfederzeichnungen der „sechs Bibel-Lesezeichen" aus dem Jahre 1868, der Cyklus der zehn getuschten Zeichnungen aus dem Jahre 1869 „Die Geschichte von der Geburt unseres Herrn" und endlich die 1873 nach der Rückkehr aus Italien in München entstandenen leicht aquarellierten und mit Gold gehöhten Randzeichnungen zur Chronika eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano. Auch einige zu jener Zeit im Auftrag gefertigte Blätter zu Brentanos Gedichten, z. B. „Ich hör' ein Sichlein rauschen". Diese — etwa 50 Blatt, das war die festgesetzte Zahl — gestalteten den Abend höchst genußreich, und volle Anerkennung erntete der Künstler. Warum auch

nicht? „Der jugendliche Steinhausen war wirklich gar nicht so übel.“ „Er schadete durch seine Kunst noch nicht!“

Mit diesem Abend war fürs erste der noch wie ein Fremdling unter uns wohnende Maler für viele erledigt, bis er sich erkühnte, wenn auch ganz bescheiden, im alten Städel auf der Neuen Mainzerstraße seine geistreichen Federsteinzeichnungen auszustellen. Ich sehe die Sachen noch im ersten Saal in den großen Rahmen: Mariä Gang über das Gebirge, die Jünger zu Emmaus, Christus predigt auf dem Meer, Speisung der Viertausend, der suchende Christus. Sie wurden mit Aufmerksamkeit und Nachdenken betrachtet. „Ähnliche Art und Weise hatte man seit Alfred Rethel nicht gesehen.“ — Der Löwe regte sich.

Beiden, Thoma und Steinhausen, wurde es ungemein schwer, richtiger, schwer gemacht, hier Boden zu fassen. Sie haben lange kämpfen müssen; aber sie bestanden den Kampf gegen die „Philister“, wie sich einmal der für beide unentwegt eintretende Linnemann unter satanischem Gelächter äußerte.

Geraume Zeit war vergangen, da sah ich auf einem Spaziergang an einem wunderschönen Maienabend vom Grüneburgweg aus zwei Herren, äußerst anziehende Gestalten, mit einer Dame, Meister Thoma mit Frau und Steinhausen, über die Rothschildsche Wiese daherkommen. Die Dame in lichtem Kleid mit buntem Gürtel, einen breitrandigen, hellen Strohhut mit flatternden Bändern auf dem mit schwarzem, vollem Haar geschmückten Kopf, trug einen mächtigen Strauß Butterblumen — vielleicht denselben, welchen die Künstlerin so lebensvoll als erste Tafel in Öl malte. Ich sah meine ganze Lust an dem Kleeblatt, das unter frohen Gesprächen heimwanderte: das Künstlerpaar nach der Lersnerstraße, „der Einsame“ nach der Praunheimerstraße, wo er bei Architekt Ravenstein sein Atelier hatte.

O, dieser Ravenstein! Er allein hat es verschuldet, ihm allein hat Frankfurt das „Unglück“ zu verdanken, daß jener Mann hier ansässig wurde. Und ihm ganz allein gebührt der Dank, daß wir Steinhausen den Unseren nennen. Was er dem Künstler auf Rügen im Herbst 1876 versprochen, hat er ihm — es gereicht ihm wahrlich zur Ehre — gehalten! Man sehe sich nur das „Café Bauer“ und das „Fratzeneck“ mit den Köpfen der Planeten an; denn auch in der Plastik hat sich Steinhausen hervorgetan; man gehe in die Villa des Herrn von Mayer im Reuterweg, wo Steinhausen al fresco Shakespeares Sommernachtstraum gemalt, oder zu Architekt Ravenstein im Gärtnerweg, wo er die Wände des Musikzimmers mit dem selbsterdachten Märchen „Die Poesie im Rosenhag“ schmückte. All dies schuf er hier in der Zeit des Kampfes und Streites. Und doch blieb Frankfurt, wie er mir einmal schrieb, „sein liebster Wohnsitz!“

Aber wo habe ich, wie ich am Anfang sagte, meinen Freund kennen lernen? In meiner schwersten Heimsuchung 1878 war es, als der teure Mann, durch Herrn Direktor Dr. Scholderer angemeldet mit dem ausdrücklichen Zusatz, „er sei scharmant," zu mir kam und wir durch gegenseitiges Verstehen rasch Freund wurden.

Nie werde ich jenen Winterabend vergessen, als ich lesend allein in meinem trauten antiken Stübchen saß, auf das leise Klingeln hinauseilte und beim Öffnen der Portüre zu meiner Überraschung, in seinen weiten Mantel gehüllt, jenen kleinen schwarzen Mann von dem Maispaziergang mit Thoma erkannte, wobei mir nebst freundlichem Gruß in bescheidener Weise die Erklärung „Maler Steinhausen" wurde.

Ist's nicht wunderbar, wie schnell sich oft zwei Herzen finden? Zwischen uns war, das kann ich wohl sagen, von dem ersten Zusammensein an kein Fremdsein mehr. Wir waren uns sofort gut. Oft denke ich darüber nach, wie es nur möglich ist, daß ein geistig so überlegener Mann mir stets so rührend gut entgegenkommt.

Von dem, was wir an jenem ersten Abend zusammen trieben, wüßte ich nur den Austausch über Ludwig Richter zu erwähnen, den ja auch er durch die bei ihm in Loschwitz verlebten Stunden kannte. Dann brachte er bald die Sprache auf Moritz von Schwind, den Meister, welcher ihm mit Recht am höchsten steht. Ich gab dem lieben Herrn die Briefe mit, die Richter an mich geschrieben, schenkte ihm mein Richterbuch und zeigte ihm die Richterschen Radierungen, wovon ihn die zehn Ansichten aus Sachsen durch ihre landschaftliche Schönheit besonders ansprachen.

Oft waren wir nun beisammen im Atelier, wo er gerade die Emmaus-Jünger malte. Ein Porträt, die Tochter des Cronberger Apothekers Dr. Neubronner, stand auf der Staffelei. Er erzählte mir, Anton Burger habe, als er es sah, hocherfreut gerufen: Der allein soll meine Tochter malen! und habe ihn dies wissen lassen. Kein besseres Zeugnis konnte seinem Können ausgestellt werden, und noch dazu aus solchem Munde! Steinhausen machte sich gelegentlich auf nach Cronberg zu Burger. Der aber war nicht wenig überrascht, als der gereifte, gewaltige Mann bei ihm eintrat, und sah sofort von seinem Vorhaben ab. Der Cronberger Meister hatte sich unter Steinhausen ein junges Bürschchen vorgestellt. Und wie gern hätte dieser ihm seinen Wunsch erfüllt!

Eines friedlichen Ganges nach Eppstein an einem herrlichen Junitag gedenke ich gern. Überall in der Ruine stiegen wir herum. Der Flieder leuchtete im Sonnenglanz zwischen den alten Mauern. Es war eine Fundgrube von Motiven, die Steinhausen für die Illustrierung der Irmela sich wohl einprägte. Besonders entzückte ihn der enge, ansteigende Waldweg nach dem Rossert mit

der anschließenden weiten Hochfläche, die ihm später bei dem „Wettsingen“ in der Irmela wieder in Erinnerung kam. Unsere Wanderung fand ihr Ziel auf dem „Bienberg“, einem Hügel in der nächsten Umgebung des Schlosses, mit dem Fernblick nach Königstein und Falkenstein. Wir ließen uns da zu längerer Rast nieder: er zeichnend, ich auf dem Flageolett viele Weisen hinaus blasend, was ihn, den Poeten, ungemein anregte. So reine Freude, wie er sie an meinem Instrumentchen empfand, hatte außer Ludwig Richter kaum jemand. Es waren eben verwandte Naturen.

So verging in Eintracht und Liebe eine Spanne Zeit; da überraschte mich am 17. Juni 1880 der Freund durch die Anzeige seiner Hochzeit mit der vielliebenden Frau, die noch heute seine treue Lebensgefährtin ist — er hatte merkwürdigerweise niemals davon gesprochen, daß er verlobt sei. Ich erhielt die Kunde in St. Blasien, wo ich mich längere Zeit zur Erholung aufhielt.

Meist tritt bei solcher Wandlung auch eine Änderung in der Freundschaft ein. So auch bei uns: Noch enger schlossen wir uns aneinander; denn in Frau Ida fand ich Vereinsamter eine mir schwesterlich gesinnte Freundin, so daß ich alsbald den Namen „Bruder Hoff“ bekam.

Wiederum bestätigte sich, wie bei Steinhausens Einführung, Direktor Scholderers Wort, der, als er mir begegnete und mich fragte: „Haben Sie schon Steinhausens Frau gesehen?“ auf meine bejahende Antwort hinzufügte: „Die ist in der Tat schön!“ Nun, ein Künstler von diesem Schönheitssinn wird bei solchem Entschluß die richtige Wahl treffen!

Es war ein idyllisches Heim, dieses erste am Taubenbrunnenweg, die ganze Umgebung noch in ihrer malerischen Ursprünglichkeit. Aus dem bescheidenen Atelier sah man auf einen belebten Zimmerplatz, der beim ersten Schnee vom Hausvater als erstes in der Reihe der Erinnerungsblätter gemalt wurde und viele, viele Fortsetzungen in dieser Weise fand, welche, für die Familie gefertigt und Frau Ida als Privateigentum zuerkannt, deren Hausgalerie ausmachen.

Viele von des Meisters Werken sah ich da erstehen. Ich nenne die schon angeführten Illustrationen zu seines Bruders, des Pfarrherrn, Dichtung „Irmela“. Dann die Federzeichnungen: der gute Hirte, der Jüngling zu Nain, die Kreuzigung, besonders letztere eine großartige Leistung, Dürer geistesverwandt. Auch malte er mein Bildnis und gab es uns zum Geschenk am Hochzeitstag.

Als ihm die Werkstatt zu eng wurde, mietete er sich drüben in Sachsenhausen im „Deutschen Ordenshaus“ ein. Die Aussicht von dem Altan auf den nahen Main und die alte Brücke mit dem Dom entzückte ihn wahrhaft. Hier

entstand ein rühriges Leben. Karton auf Karton schuf er zu den schönen Gestalten Frankfurter Männer für die Fronten des „Café Bauer". Auch erwähne ich das große Ölbild „Die Berufung der Jünger", für das Rauhe Haus zu Hamburg und den aquarellierten Karton „Der zur Herberge ziehende barmherzige Samariter" für das Diakonenhaus zu Frankfurt a. M.

Aber noch etwas anderes hatte in dem alten Geniste außerordentliche Anziehung: von Zeit zu Zeit versammelte sich da sein großer Freundeskreis zu einem einfachen Abendmahl, das die rührige Hausfrau an langgestreckter Tafel aufs schönste anzuordnen verstand. Welch wertvolle Bekanntschaften mit Gelehrten und Künstlern machte man da!

Wohl geht aus diesem klar hervor, daß unser Professor mein Mann ist — wenn wir auch in Kunstansichten nicht immer übereinstimmen; deshalb will ich nicht weiter erzählen, obwohl ich jetzt aufs neue, freilich in ganz anderer Art, beginnen könnte. Aber seine Liebe zu mir, die ihn bestimmte, mich zum Paten seines ältesten Sohnes zu erwählen, die Liebe, die sich in all den Jahren in seiner herzlichen Teilnahme für mein Haus in guten und bösen Tagen kundgab, sowie in den vielen, kostbaren Gaben von Arbeiten seiner Hand und in der großen Reihe von Briefen an mich, worin er einmal sagt: „Sie, lieber Freund, werden mich nicht los!", die will ich nochmals preisen und rühmen und Gott danken, der mir auf meinem späten Lebensweg noch solchen Freund zugeführt.

Trotzdem soll noch ein kurzes, gar liebes Brieflein, das den launischen Ton meines Freundes zeigt, folgen. Er schreibt:

„Frankfurt a. M. den 2. Oktober 1887.

Sehr lieber Freund und Gevatter!

Als Kindtaufsvater sollte ich freilich besser geputzt — oder doch der Briefstil oder der Briefbogen — erscheinen mit der Bitte: Komme doch der Herr Gevatter mit seiner Eheliebsten und Jungfräulein Tochter am Donnerstag Mittag zwölf Uhr in mein Haus, woselbst unser kleines Kindelein, so am 27. Augustus geboren, die heilige Taufe empfangen soll. Ich hoffe, der Herr Gevatter sagt zu dieser Einladung nicht nein und bleibt auch nachher zu Tisch an der Gasttafel, die in der Werkstatt aufgeschlagen und gedeckt werden wird.

In fröhlicher Erwartung und Hoffnung günstiger Zusage bin ich des Herrn Gevatters

alter Freund
Kindtaufsvater und Bitter
W. St."

Wanderjahre.

Von Hans Meyer.

Die Annahme, daß es die Leser dieses dem Gedenken Wilhelm Steinhausens gewidmeten Büchleins erfreuen wird, neben künstlerischen Ereignissen im Leben des Gefeierten auch einiges Persönliche, rein Menschliche aus seinem Leben zu erfahren, gibt mir den Mut, derartiges zu erzählen.

Eine Berechtigung dazu entnehme ich der Tatsache, daß ich mich einen der ältesten Freunde Steinhausens nennen darf, da wir seit unserem Eintritt ins eigentliche Leben, d. h. seitdem wir, beide 18 Jahre alt, pochenden Herzens und erwartungsvoll an die Pforte der Akademie klopften und Einlaß begehrten in den Tempel der Kunst, bis zum heutigen Tage einander die Freundschaft gehalten haben, treu und ehrlich. Jeder gab dabei nach Kräften und Begabung. Jeder gab gleichviel, weil jeder sein Ganzes gab, und das ist das Herrliche an einer wahren Freundschaft, daß auch der Empfangende nicht niedergedrückt oder beschämt, sondern stolz und groß wird, je mehr er empfängt. Und darum ist auch so eine Jugendfreundschaft besonders schön anzusehen, weil die Jugend so verschwenderisch, gewissenlos und unvorsichtig gibt, wie es das spätere, haushälterisch gewordene Alter nicht recht verantworten kann.

So sei es mir denn gestattet, einiges aus dieser Jugendfreundschaft zu erzählen.

Die Periode des akademischen Studiums, in welcher Steinhausen in allen Klassen der Akademie immer einer der besten Zeichner und in allen Wirtshäusern immer einer der schlechtesten, wo nicht der schlechteste Zecher war, übergehe ich und führe den freundlichen Leser nach Rom; dort treffen wir wieder zusammen in dem Heimatlande der großen Kunst, er, aus Karlsruhe kommend, nachdem er sich dort dem alten C. F. Lessing genähert hatte, ich, aus Berlin,

beide als Stipendiaten, also im Besitze ungeheurer Geldmittel, um Jahr und Tag sorgenfrei zu leben und zu lernen. Wir wohnten in der via Rasella 32, 2° piano bei einer dicken Römerin, einer freundlichen Witwe, die ein kleines Töchterchen, Elvira, ein bildschönes Kind von 3—4 Jahren zum Troste in ihrer Einsamkeit besaß. Als dritter Wohngenosse lebte dort der Bildhauer Albert Küppers, ein Berliner Studienkamerad, jetzt Professor in Bonn. Ein schwarzer kleiner Hund mit Namen Puck, der auf Rassereinheit weiter keinen Anspruch machte, gehörte uns dreien gemeinsam. Die Zimmer waren klein und denkbar einfach möbliert. Ein steinerner Fußboden, dessen ausgetretene rote Backsteine so Menschen wie Tische und Stühle in wackelige Bewegung zu setzen liebten, verursachte leicht kalte Füße, so daß mittelst dicker Filzschuhe dagegen eingeschritten werden mußte. In meinem Zimmer, das den Vorzug hatte, das größeste und darum den Nachteil, das kälteste zu sein, speisten wir zu Mittag, das die Padrona uns kunstvoll, wenn auch wenig abwechselungsreich bereitete. Küppers, ein geborener Westfale, hatte der Wirtin das Rezept eines heimatlichen Gerichtes, Äpfel mit Kartoffeln zusammengekocht, verraten. Dieses Gericht war der eiserne Bestand der Kochkunst der Signora Nanna. Aber, wie schmeckte es uns, wenn wir nach getaner Arbeit mit dem Dunkelwerden nach Hause kamen und alle drei die Erlebnisse des Tages austauschten. Wir waren im „studio“ gewesen, das uns als preußischen Stipendiaten vom alten Professor Emil Wolf eingeräumt worden war, hatten dort nach dem lebenden Modell gemalt oder gezeichnet (Giovannina, weißt du noch, Alter?), oder wir waren, das Skizzenbuch in der Tasche, begleitet von Puck, hinausgewandert aus den Toren weit in die Campagna hinein, und hatten dort gezeichnet oder im Grase liegend geträumt bis das glühende Rot der sinkenden Sonne auf der trümmerbesäten Einöde verblich.

Im seltsamen Zwielicht des nachleuchtenden Abendhimmels, das das Entzücken des Malerauges ist, wurde der weite Heimweg angetreten. Dann stand die dampfende westfälische Schüssel auf dem Tisch, die Lampe erwärmte allmählich das Zimmer und fröhlich plaudernd saßen wir beieinander. Elvira, die statt des Nachtisches herumgereicht wurde, ging von Schoß zu Schoß und war der Mittelpunkt der Unterhaltung, wenn sie ihr weiches römisches Zünglein an den herben deutschen Lauten abmarterte.

So lebten wir herrlich und gut. Zu uns gesellten sich zwei schwäbische Künstler, Architekten, Konradin Walther, jetzt Professor in Nürnberg und Karl Beck, der in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts jung hat sterben

müssen. Gemeinsam bewundernd standen wir vor den unsterblichen Meisterwerken im Vatikan, und gemeinsam wurden auch die weiteren Ausflüge in die Umgebung Roms, in die Albaner und Sabiner Berge unternommen. Sparsam lebten wir und Schulden hat keiner von uns auf sich geladen. Steinhausen freilich wußte nie, wie viel Geld er hatte. Er hatte mir jedesmal, wenn seine Vierteljahrsrate ihm ausgezahlt wurde, seiner eigenen Verwaltungskunst mißtrauend, sofort die ganze Summe übergeben, und mußte sich von mir jedesmal sein „Taschengeld" erbitten. Natürlich hielt ich ihn kurz, und drang auf eine Motivierung, wenn er mit erhöhten Forderungen kam.

Am Abend saßen wir oft beim Wein in einem kleinen Hinterstübchen bei einem tabaccaro in der via Sistina. Nachdem man den kleinen Laden, der die Regie-Zigarren und die Postmarken barg, durchschritten, öffnete sich das Zimmerchen, in dem drei bis vier Tische standen. Gemütlich war's und klein, aber warm und der Wein war gut. In fröhlicher Unterhaltung wurden die Dinge dieser Welt besprochen und oft weite Exkursionen gemacht in andere Welten und in das endlose Reich der Phantasie. Ein einsamer Zecher, ein älterer Mann mit lahmem Beine saß eines Abends an einem der leeren Tische und hörte mit offenbarem Interesse einem solchen Gespräche über transzendentale Dinge zu, dann stand er humpelnd auf und bat uns junge Leute um die Erlaubnis, sich an unseren Tisch setzen zu dürfen. Es war der Maler Heinrich Ludwig, ein alter Römer, der Petroleummaler, der Farbentheoretiker, der das Buch „Die Technik der Ölmalerei" später im Auftrage des preußischen Kultusministers geschrieben hat. Er fehlte seit jenem Abend niemals an unserem Tische und ich weiß — er ist jetzt tot und ruht an der Cestius-Pyramide — daß er uns lieb gewann, und ebenso, daß wir Überlebenden dem klugen und kenntnisreichen Manne ein treues Gedenken bewahren werden. Als ich das zweite Mal, zwei Jahre später, nach Rom kam, war mein erster Gang auf den monte Pincio, um die Abendsonne hinter die Kuppel von St. Peter sinken zu sehen. Da hinkte vor mir an seinen zwei Stöcken der alte einsame Ludwig. Ich umfaßte ihn von hinten, und sagte, er solle raten, wer ich bin. Als er dies nicht konnte, drehte er sich schwerfällig um, und indem ein Schein über sein altes Gesicht flog, sagte er: Also, Sie sind es, das wußte ich ja, daß Sie wiederkommen würden. Wer einmal nach Rom kam und nicht wiederkehrt, der taugt nichts. „Wo ist Steinhausen?" war seine erste Frage.

Nun kam der Karneval. Für den geräuschvollen Trubel, den Übermut und leichtester Sinn hervorrufen und genießen, hatte Steinhausen keinen rechten

Sinn. Das wüste Beschütten der Passanten mit Schaufeln und ganzen Körben von Gipsstücken, unter denen ich aufgespannte Regenschirme schnell Vorübereilender habe zusammenbrechen sehen, war eine Entartung der einstigen Form und Bedeutung des Scherzes, und das Laufen und Jagen der barberi, der Rennpferde, das damals noch stattfand, gab auch kein erhebendes Spektakel ab. So gingen diese Straßenfeste so ziemlich an uns und wir an ihnen vorüber.

Aber die Festlichkeiten im Saale, sie zogen uns in ihren Bannkreis. Wir waren bald nach unsrer Ankunft in Rom in den sogenannten Künstlerverein gegangen, fanden aber dort keine Anregung im Verkehr mit andern. Wir waren uns eben selbst genug in unserem engeren Kreise. Dennoch wurden wir außerordentliche, d. h. temporäre Mitglieder auf einen Monat, und gerade in diesen Monat fiel das große Narrenfest. Beratschlagung unter uns, was wir vorresp. darstellen wollten. Jeder teilt seine Pläne mit, soweit sie seine Person betreffen. Nicht so Steinhausen. Er hüllt seine Absichten in geheimnisvolles lächelndes Schweigen. Da treffe ich ihn eines Tages in seinem kleinen Zimmerchen, umgeben von Draht und Kneifzangen, von Papier und Kleister, von Gummifäden und Bindfaden, von zahllosen Hühner- und Taubenfedern — (unsre Wirtin hielt sich in ihrer Küche unter dem gewölbten Herde auf den Kohlenvorräten horstende weiße Tauben) ganz in emsiger Arbeit versunken. Jetzt mußte er sein Geheimnis preisgeben, wenigstens zunächst mir. Er wollte einen Federkopfputz herstellen, der durch einen sinnreichen Mechanismus in die Lage gebracht werden sollte, im gewünschten Augenblicke sämtliche Federn zu sträuben. Tagelang saß er in der seltsamen Werkstatt, bis sein nicht allzu großes technisches Genie die spröde Schwerfälligkeit der Materie überwunden hatte. Statt, „ach es ist schrecklich, Kinder," konnte er kurz vor Beginn des Festes strahlenden Auges ausrufen: „Kinder, es geht! es geht wirklich!"

Gemeinsamer Gang zum Festsaal, der sala Dante, dicht bei der fontana Trevi. Wir anderen im vollen Kostüm, es war ja Karneval, Steinhausen jedoch ohne seinen Indianerschmuck, der auf der Straße einfach unmöglich war. In einer dunkeln Ecke des Palastes tauschte er ihn dann aus gegen seinen ehrlichen Calabreser. Wir kamen ziemlich früh und standen an den Seiten des glänzenden Parkettsaales umher. Dann und wann zog Steinhausen krampfhaft an seinem Bindfädchen, der die komische Wirkung des Sträubens vollzog, aber — niemand achtete darauf. Eine sehr schöne junge Dame, die bald der Mittelpunkt des sich allmählich bildenden Menschenknäuels war, eine Fürstin von Thurn und Taxis, wie ich später hörte, sah sich einmal nach dem seltsamen kleinen Manne

um und schien Gefallen an der originellen Erscheinung zu haben. Aber „Kommt, Kinder, wir gehen nach Hause oder zum tabaccaro!“ sagte zuerst Steinhausen und gern verließen wir die verständnislose Menge und folgten ihm.

Der Frühling kam, und mit ihm unsere längst projektierte Reise nach Neapel und Sicilien. Wir eilten ihm gen Süden entgegen, und jetzt muß ich den freundlichen Leser um Entschuldigung bitten, wenn ich behaupte, daß er trotz aller seiner Vorstellungs- und Einbildungskraft sich doch nicht ganz in die gehobene Stimmung versetzen kann, die uns beseelte. Er bedenke, wir waren 25 Jahre alt, junge Männer von Temperament und schon erwachtem Verstande, schönheitsdurstig, überschäumend von Lebenskraft gleich einem vollen Becher des edelsten Trankes, einander treu ergeben und fest zusammenstehend, Schulter an Schulter. Da konnten wir wohl von Glück sagen! Wir durchzogen die Gefilde Campaniens und genossen unser Glück in vollen Zügen.

In Sicilien bereisten wir zunächst die Ostküste von Messina bis Syracus, die schon damals eine Eisenbahn hatte. In Taormina wurde ein längerer, zweiwöchentlicher Aufenthalt genommen. Damals, man bedenke, es sind 33 Jahre seitdem vergangen, Kaiser und Prinzen halten heute dort ihre Frühlingsfrische, damals also kamen wenige Fremde nach Sicilien, meist Engländer. Das damalige fast einzige Gasthaus des Timeo beherbergte solche Gäste und schien uns viel zu komfortabel und teuer. Wir „versuchten es bei Guiseppe Sgroi,“ so riet der damalige Baedeker anspruchslosen Wanderern, die sich vor dem von ihm mit einem Stern beglückten Timeo fürchteten. Wir hatten diesen „Versuch“ nicht zu bereuen. Wir vier jungen Leute waren die einzigen Gäste des Guiseppe Sgroi, eines Wirtes, der sichtlich bestrebt war, das Renommee seines kleinen Hauses wieder herzustellen, das etwas gelitten hatte, nachdem ihm seine Frau davongelaufen war und er seinen Kummer im vino vero zu ertränken versucht hatte. Eine große zentral gelegene Halle, wie in jeder Goldonischen Komödie, und von da aus die Eingänge in die seitlich gelegenen Zimmerchen, von denen jeder von uns Vieren eines besonders und ganz für sich bewohnte, stand uns zur Verfügung. Ich betone diesen Luxus darum besonders, weil es an anderen Orten, die wir auf dieser sicilianischen Wanderung berührten, auch wohl vorkam, daß drei in einem breiten Bette gemeinsam liegen mußten, in das noch dazu einer beim Ableuchten des Bettes die römische Lampe hatte fallen lassen. Dieser mußte dann zur Strafe für seine Ungeschicklichkeit auf der fetten Stelle liegen. Es war jedoch das reinste, klare Olivenöl, das ebensogut in den Salat hätte gegossen werden können, wie aufs Bettlaken. Die Küche Guiseppe

Sgrois war nach hinten gegen den aufsteigenden Felsen gebaut, sodaß der natürliche, gewachsene Fels den Abschluß derselben bildete. Dort hockte Guiseppe, ein Polyphem, am offenen Herde und briet, den Spieß drehend, das ganze Zicklein über dem offenen Feuer, oder röstete die frischen Sardinen, die sein Bube, Domenico, der Kellner und Stubenmädchen zugleich war, in der Morgenfrühe unten vom Meer herauf aus Giardini geholt hatte. Den frischen Ricotta, den weißen Quark, nahm er aus den selbstgeflochtenen Weidenkörbchen, die diesem ihr Gestänge aufgeprägt hatten, und bereitete uns so das leckere Frühmahl. Homerisch! absolut homerisch! Wein gab's, so viel wir wollten, wir aber wollten viel! Alles kostete, tutto, ma tutto compreso. 4 Lire.

Und in diesem Taormina, dem Paradies der Erde, das der Weltumsegler Alexander von Humboldt als das Herrlichste bezeichnet hat, das er gesehen, da lebten wir sorgenfrei, malten, zeichneten und machten weite Ausflüge. Wir drei Anderen setzten uns natürlich gleich daran, das alte griechische Theater zu malen und vertaten damit die kostbare Zeit, nicht so Steinhausen, der seine eignen Wege wanderte und in Seitenschluchten und auf versteckten Wegen seine Skizzen sammelte.

Wie sehr hatte er Recht! so sage ich heute als reifer Mann. Wenn er dann zurückkam und sich wieder zu uns gesellte, hatte er seinen ganzen Hut mit Blumen besteckt, alten und neuen Bekannten von ihm, die er mit nach Hause nahm, beobachtete, zergliederte und auf das Gesetz ihres Wuchses und ihrer Erscheinung untersuchte. Denn schon damals beschäftigte ihn der Plan, Pflanzen zu stilisieren und zu ornamentalen Zwecken stilvoll umzubilden. Bekanntlich hat in viel späterer Zeit Meurer in Rom dasselbe getan und hat viel wohlverdiente Anerkennung, Ehre und Förderung durch staatliche Mittel von solchem Tun geerntet.

Eine ganze Reihe dieser Pflanzenornamente sind noch jetzt im Besitze Steinhausens. Sie sind ein beredtes Zeugnis für die eingehende liebevolle Verehrung, mit der er die schönen Geschöpfe betrachtete, in denen er die Allmacht des Schöpfers selbst erkannte. Zum Teil hat er sie in seinen „Randzeichnungen zur Chronika eines fahrenden Schülers" von Clemens Brentano verwendet und veröffentlicht.

Ich könnte wohl noch vieles von diesem Aufenthalte in Taormina erzählen, z. B. unsere Partie nach Mola hinauf, einem armseligen Felsennester, das schier unersteigbar auf einem überhängenden Felszahn schwebt, und dessen weltvergessene Abgelegenheit die Tatsache zeigt, daß der Pfarrer, der den Schlüssel zur alten

Arx bewahrt, noch nicht wußte — es war am 16. März 1872 — daß der deutsch-französische Krieg beendet und wer als Sieger aus ihm hervorgegangen war, — doch dies würde wohl den mir zur Verfügung stehenden Raum überschreiten. Aber unsere Ätnabesteigung muß ich noch kurz schildern, weil es bemerkenswert ist, daß ein schwächlicher und scheinbar schlaffer Mann wie Steinhausen durch seine Energie die erheblichen Strapazen und Schwierigkeiten überwunden hat, die diese Besteigung bereitete. Man bedenke, daß der Ätna 10500 Fuß hoch ist und direkt aus dem Meeresspiegel sich zu solcher Höhe erhebt, daß also die absolute Höhe zu erklimmen war, während die Bergsteiger in den Alpen unten in der Talsohle oft schon viele tausend Fuß hoch über dem Meeresspiegel stehen, ehe sie überhaupt ans Steigen gehen. Man bedenke ferner, daß wir ohne jede alpine Ausrüstung waren, ohne Bergschuhe, ohne Steigeisen für die weiten Schneeflächen, ja fast ohne wärmende Kleidung.

Jung, unerfahren, aber mutig, gingen wir trotz der warnenden Einwürfe der Einheimischen ans Werk. Man bedenke drittens, daß die Jahreszeit sehr ungünstig war, viel zu früh für eine Ätnabesteigung. Denn wir standen am 1. April elf Uhr morgens, es war zweiter Osterfeiertag, oben auf dem Kraterrande, nachdem wir sechs Stunden über Schneeflächen gegen widrige sturmartige Winde gekämpft hatten. Im Juli oder August geht's leichter. —

Wir wanderten also am 31. März nachmittags vier Uhr aus Catania fort und kamen, nachdem wir uns gründlich verlaufen, um elf Uhr nachts nach Nicolosi, dem höchstgelegenen bewohnten Orte am Ätna. An einer Lichtspalte in einem Fensterladen erkannten wir in der tiefen Finsternis das Gasthaus. Es erwarteten uns dort zwei ältere Herren, Schwaben, mit denen wir in Syracus die Ätnapartie verabredet hatten. Diese eröffneten uns sogleich, daß um halb ein Uhr, also nach anderthalb Stunden aufgebrochen werden müsse, weil die Führer und Maultiere den aufgegangenen Mond zum Finden des Weges über die Lavaströme unbedingt brauchten. Das klang bitter! Nach siebenstündiger Wanderung eine Ruhe von anderthalb Stunden, und dann weiter an ein anstrengendes Steigen von vierzehn bis fünfzehn Stunden bis wieder zurück nach Nicolosi. — Wir wurden richtig vor halb ein Uhr in der Nacht geweckt, fuhren müde und schlaftrunken in die eben abgelegten Kleider, stürzten eine Tasse schlechten Kaffees hinunter und saßen bald alle vier — die beiden älteren Herren waren mit Führer und Treiber vorausgeritten — in unsre Plaids gehüllt auf den Maultieren, die durch die dicke, finstre Nacht rüstig mit uns abtrollten. Drei von uns, auch ich, hatten einen von irgend einem Bauern entliehenen großen

Kapuzenmantel umgehängt; die Kapuze über den Kopf gezogen, ging's in das schweigende Dunkel hinein. Voran der Führer, beritten, ein fouragebeladenes Maultier hinter sich herziehend, dann wir Kapuzenreiter; die Nachhut bildeten, zu Fuße schreitend, etliche Maultiertreiber. Steinhausen hatte eine große weiße wollene Decke umgehängt, die gespenstisch selbst durch die tiefe Finsternis leuchtete. So ging's stundenlang über trostlos öde Lavafelder. Es war empfindlich kalt, sodaß ich die Zipfel des Mantels mit den Knieen gegen die Seiten des Sattels preßte, um mich einigermaßen der Kälte zu erwehren. Ein rauher, ziemlich heftiger Wind wehte und versprach heulend, daß er es droben noch viel besser könne. Da, als ich einmal den Kopf aus der Kapuze steckte, die wie Scheuklappen wirkte, und mich umdrehte um meinen Hintermann etwas zu fragen, sah ich den eben über dem Horizont, also dem Meeresspiegel erschienenen Vollmond, der sich majestätisch aus den ihn verschleiernden Wolken erhob und die weite grausige Lavaeinöde rings um uns beschien und gliederte. Wir waren schon hoch, fast bis an die Baumgrenze gekommen, hatten also einen sehr hohen Horizont. Das Meer, über das bald die funkenstreuende Lichtbrücke bis zu uns herüberführte, stand wie eine senkrechte Wand da. Ich werde den Anblick niemals vergessen. — Nach beinahe dreistündigem Ritte fingen die Maultiere zu schnauben an, ein Zeichen, daß wir einem Ruhepunkte nahe waren. Noch wenige Minuten befanden wir uns vor der casa del bosco, einer öden Hütte mit nackten Wänden, fensterlos, mit erdenem Fußboden, erbaut zum Unterschlupf für Ätnabesteiger. Sie liegt an der Grenze des Baumwuchses. Die Vorausgerittenen, die ein halbes Stündchen vor uns dort angekommen waren, hatten von trockenem Ginstergezweig ein Feuer in einer Ecke der Hütte angemacht und standen frierend und die Beine abwechselnd gegen das Feuer streckend, mutlos da. Der Führer und seine Trabanten hatte die alten Herren bereits soweit, daß sie die Unmöglichkeit, auf den Gipfel zu kommen, einsahen.

Da brachte die Jugend frisches Leben und frischen Mut. Auch wir streckten die Beine abwechselnd gegen das Feuer — aber nach einem halben Stündchen wurde gemeinsam weitergeritten. Bald kamen uns die ersten Schneeschurren entgegen, und nun mußte abgestiegen und zu Fuß weiter gegangen werden. Die Maultiere und ihre Treiber kehrten zur casa del bosco zurück und erwarteten uns dort für den Rückweg. Wir banden unsre Plaids auf schottische Art um den Leib, sodaß die Arme für den Bergstock frei waren, banden den Hut, die Krämpe über die Ohren streifend, mit Stricken fest, und nun ging's ans Steigen. Der Mond war inzwischen höher gestiegen und warf sein bleiches

Licht auf die unermeßlich weiten Schneeflächen. Der Wind, der zum Sturme geworden war, blies uns recht ungastlich entgegen, gerade, als ob er uns zürnend warnen wollte, weiter auf unserem Vorhaben zu bestehen. Wir aber kämpften uns Schritt für Schritt vorwärts. Da streikte der eine der beiden älteren Herren, und weigerte sich weiter zu gehen. Zum wahren Glücke hatten wir zwei Führer bei uns, sodaß nach kurzer Beratung der eine von ihnen mit dem Abtrünnigen umkehren, der andere aber mit uns fünfen weiter gehen konnte. Wir blickten den Umkehrenden nach. Der große starke Führer hatte den kleinen Herrn unter den Arm gefaßt, der Wind half den beiden von hinten nach, und so eilten sie schnell bergab, zwei oder vielmehr anderthalb schwarze Pünktchen auf der weißen unendlichen, mondbeglänzten Fläche. Nach einer halben Stunde noch, als wir uns wieder vom Winde abkehrten um Atem zu schöpfen, konnten wir fern, fern die beiden schwarzen Pünktchen sehen. Es war bitter kalt, sodaß ich den Bergstock, der uns auf der glatten geneigten Fläche des gefrorenen Schnees noch einigen Halt gab, kaum festhalten konnte. Da sah ich, wie Karl Beck sich sein Strümpfe-Reservepaar, den einzigen Ausrüstungsgegenstand, den wir uns hinten in die Rocktaschen gesteckt hatten, über seine Hände gezogen hatte. (Zwei von uns, zu denen ich leider nicht gehörte, hatten vom Wirt in Nicolosi Handschuhe erhalten.) Dieser geniale Einfall war nachahmenswert, wenn auch das Festhalten des Stockes, da der Daumen nicht frei war, schwieriger wurde. Der Wind wehte stärker, je höher wir kamen, sodaß wir kaum atmen konnten, und gezwungen waren, nach etlichen Schritten uns immer wieder von ihm abzukehren. Er wurde schließlich so stark, daß wir, als wir endlich oben auf dem Kraterrande angekommen waren, auf allen Vieren, das Taschentuch zum Schutze gegen den Schwefelqualm im Munde, gegen die abschüssige innere Seite des Trichters vorkriechen mußten. Es war einfach unmöglich, aufrecht stehen zu bleiben. —

Als wir an die Stelle gekommen waren, wo die casa inglese steht, eine Schutzhütte für Ätnabesteiger, die englische Offiziere im Anfang des vorigen Jahrhunderts am Fuße des Aschenkegels erbauten, als sie Sicilien besetzt hielten, sahen wir einige schwarze Steine, die den Schornstein der völlig eingeschneiten Hütte darstellten. Sie gewährten uns wenigstens einigen Schutz gegen den schrecklichen Wind. Wir legten uns in den Schnee und verzehrten einige mitgenommene Orangen. Nie aber werde ich das seltsam verzogene, verfrorene Gesicht unseres die Kälte so wenig gewohnten Führers vergessen, der uns dieselben reichte. Der Aschenkegel selbst war fast der anstrengendste Teil des Steigens. Sein Hang ist steil in einer Steigung von 45° und bei jedem Schritt in der

losen Asche rutschten wir um die Hälfte wieder zurück, sodaß wir wie bei der Echternacher Springprozession vorwärts kamen; auch traten wir leicht große in die Asche gefallene Steine, die sogenannte lapilli, los, die dann in immer größeren Sprüngen zu Tale schossen, sodaß wir nicht einer hinter dem anderen klettern durften. — Aber — schließlich überwanden wir alles und standen droben. Es war 11 Uhr vormittags am 1. April.

Früh, als die Sonne aufging und ihren Rosenschein über die Schneeflächen goß, standen wir stumm und ehrfurchtsvoll, aber frierend das grandiose Schauspiel genießend, noch weit unter dem Gipfel, und jetzt strahlte sie hell und erwärmend über dem seltsamen Bilde, das sich uns bot. Das Meer stand wie eine riesige Wand senkrecht da, ringsum, ein nie gesehener, unverständlicher Anblick; die Flüsse und Gießbäche mit ihren breiten steinigen Betten, die zahllos hineinmündeten, schienen nach oben, bergauf, zu fließen. Wolken, die sich dann und wann bildeten und wieder zergingen, lagen tief unten auf dem Gelände, das bedeckt war mit zahllosen kleinen Kratern, die von oben gesehen, einschrumpften und wie Warzen aussahen.

Und wenn man sich dann von dem im Sonnenglanz flirrenden Bilde abwandte und rückwärts hinüber oder gar hinabsah in den brodelnden Riesenkessel, aus dem die gewaltigen Schwefelqualmsäulen aufstiegen, welch ein Anblick! Der Krater hat an seinem oberen Rande einen Durchmesser von einem Kilometer, man stelle sich die Gewalt einer solchen Erscheinung vor!

Wir alle haben wohl das halbe Stündchen, das wir, dem Sturme trotzend, droben verweilten, groß geschrieben in unserem Lebenskalender, denn es hat uns einen Blick von seltenem Standpunkt aus in Gottes herrliche Schöpfung und in das eigene Herz gegeben.

Hinunter ging es schnell und leicht, fast wie im Fluge. Der Aschenkegel wurde in großen Sprüngen bezwungen und auf den Schneeflächen fand der Fuß festen Halt, weil der Schnee inzwischen weich getaut war, sodaß wir stellenweise bis über die Waden einsanken und die dunkler gefärbten Stellen umgehen mußten. Um zwei Uhr waren wir wieder an der casa del bosco, wo uns ein opulentes Frühstück stärkte zum Ritte über die Lavaströme nach Nicolosi zurück. Im Sattel sitzend nickten wir ein, als uns die Maultiere in der heißen Sonne zwischen drei und vier Uhr über die schwarzen Schlackenwege trugen. Wir hatten aber wohl ein Recht auf Schlaf, denn wir waren über vierzehn Stunden auf den Beinen und hatten unsere Kräfte gegen die widerstrebende Natur gemessen. An blühenden Orangen vorüber wanderten wir am anderen Morgen wieder

hinab zur Küste, die Strapazen waren an uns spurlos vorübergegangen. Es ist doch etwas Herrliches um die Jugendkraft!

Soviel von damals. Und heute? — Auch heute noch sind wir mitten drin in unseren „Wanderjahren". Wir haben uns unsere „Frühlingsfahrten" eingerichtet. Er und ich. Wenn die Blütenknospen aufbrechen wollen, dann kommt herüber oder geht hinüber die Anfrage: „Wie steht es denn nun in diesem Jahre?" Und dann treffen wir uns in Heidelberg und ziehen zu Fuß ins Neckartal, oder in Coburg und wandern nach Franken „vom Grabfeldgau bis Bamberg", oder in Kassel und wandern bis Münden und von da aus in den Weserwald, oder in Weimar und Jena, oder oben auf dem Kyffhäuser und wandern in die goldene Aue. Aber — die Wanderungen sind andere geworden. Das Tempo des Wanderschrittes hat sich verlangsamt, die gelegentliche Benützung eines netten Wägelchens erscheint nicht mehr als eine Verweichlichung, die Furcht vor dem Sterne im Baedeker ist vollständig geschwunden und — weibliche Wandergenossen haben sich zu uns gesellt: unsere Frauen, seine Kinder und beiderseitige treue Freundinnen. Möge ein gütiges Geschick uns noch einige Jahre die Freude am Wandern und die Kraft zum Wandern lassen! Nicht wahr, alter, lieber Freund?! —

Wie ich zu Meister Steinhausen kam und seiner deutsch-protestantischen Kunst.

Von David Koch.

Unsern Meister Steinhausen kennen – heißt ihn lieben. Es ist nicht nötig und nicht immer gut, daß ein Biograph seinen Meister liebt. Die Liebe macht blind. Aber bei Steinhausen ist so vieles anders als bei andern Leuten, also auch das Kapitel Künstler und Biograph.

Wie wir zusammenkamen? Wie oft hat man mich das schon gefragt! Ich will's Euch erzählen, damit Ihr seht, wie's in Gottes Welt manchmal sich fügt. Denkt Euch einen jungen Pfarrer ganz nah bei den Alpen im Schwabenland. Einen Menschen, der, wenn die Wolken ihm hold sind, von seiner Wohnstube aus die Allgäuer Alpen grüßen kann, und in dessen Garten eine vierhundertjährige Linde steht. Denkt Euch an einem klaren Frühlingstag diesen Pfarrer, beflissen Rüben, Rettiche und anderen Kohl zu bauen. Der Landpostbote kommt das Gartenland herauf. Mit erdbeschmutzten Fingern greift der Pfarrer — weltfroh in seiner Einsamkeit — nach der „Post". Da — eine Nummer der „Kunst für Alle"! „Was hast du?" ruft eine Stimme . . . Ich hielt zum erstenmal Bilder von Wilhelm Steinhausen in der Hand. Carl Meißner hatte sie beschrieben. Am Frühlingsabend saß ich und las — und schrieb . . .

Das war mutig. Aber wenige Monate zuvor hatte mir E. v. Gebhardt geschrieben, daß ihn mein Artikel in Beyschlags Blauen Heften zu seinem sechzigjährigen Gedächtnistag sehr gefreut hatte. Gebhardt hatte von ungefähr von meinem Artikel gehört. Als alter freier Ulmer Reichsstädter hatte ich bis dato kein Bedürfnis, mich in der höheren Sphäre der Künstler zu bewegen bei aller Liebe für ihre Kunst. Der liebe und geistvolle Brief von E. v. Gebhardt, den ich seither teilweise in meinem christlichen Kunstblatt veröffentlicht habe, hatte mir's

angetan. Ich sagte mir: Wenn E. v. Gebhardt dir etwas zu sagen weiß — so muß dieser Mensch Steinhausen auch etwas zu sagen haben . . . — Denn seine Kunst ist eine Fortsetzung der Gebhardt- und Uhdekunst. Und diese beiden Heroen der modernen christlichen Kunst waren mir schon seit einem Jahrzehnt lieb und wert.

Wer aber nicht antwortete war der Mann in Frankfurt, der in der großen Großstadt saß. Als das Jahr sich neigte, dachte ich, was sollte er auch! Und ich tat den Namen Steinhausen in das Schubfach, wo man seine gehabten Träume und eingefallenen Luftschlösser unterbringt.

Man rüstete sich zu Weihnacht. Ich hatte so ein kleines Engelein nun daheim, wie ich sie auch in „der Frau Poesie" bei Steinhausen gesehen. Da kam eines Tages ein Brief mit großen, merkwürdigen Lettern. Der Schreiber nannte sich Steinhausen, erklärte feierlich, daß mein Brief sich auf seinem Schreibpult verkrochen habe, daß er nach mir bei verschiedenen Redaktionen gefragt hab' — aber wer sollte auch einen hinterwälderischen schwäbischen Pfarrer kennen!

Diesen großen Unbekannten Steinhausen hatte ich nicht vergessen. Ich sagte mir: Wenn er auch nichts hören läßt, ist er doch ein großer Künstler und du hast schon manchen beschrieben, der es wert war, ohne nähere Kenntnis des „homo" — also Ehre, dem Ehre gebührt! — Ich hatte an den Verleger der herzlieben Chronika, Keller in Frankfurt, geschrieben um ein Exemplar der Chronika. Keller sagt es Steinhausen, und so war der Draht von der Donau an den Main geknüpft. Als dann die Weihnachtstage vorüber waren, fuhr ich etwas müde und ausgepredigt an die Frankenfurt. Dort traf ich einen Mann in heiligem Ernst, in Sorgen, in Andacht und in der Liebe. Als der mir sein Leben erzählt, die fast verschollenen Mappen geöffnet und das Herz aufgetan hatte, da wußte ich, daß dies Leben ein Buch des Lebens und der Kunst sei.

Ich hab's geschrieben. Drei Jahre trug ich's um. Was dazwischen lag, ist ein betrübend Kapitel Spekulationssucht der Groß—mäcene im Kunstverlag, dessen Akten vorläufig geschlossen bleiben.

Ein Pfarrer und ein schwäbischer Verleger haben dann die Hände zusammengelegt und in gutem Glauben an eine heilige Sache der Volkskunst das Büchlein gewagt.

Was heute aus der Sache wurde, wissen meine Freunde. Ich schreibe nicht pro domo! Ludwig Richter, Theodor Schüz und Theodor Cornelius habe ich auf Meister Steinhausen aufgebaut. Es werden nun wohl an die zwanzigtausend Büchlein sein, die von der einen glücklichen Frühlingsstunde im Pfarrgarten zu Balzheim ins deutsche Christenhaus gewandert sind und wandern,

Worte wie eingelegte Lanzen für deutsche Meister, die seit nunmehr hundert Jahren den Mut hatten, Christen zu sein und christliche Kunst zu schaffen.

Meister Steinhausen! Was soll ich über Deine Kunst heute sagen, da Dir Gott der Herr sechzig Jahre gegeben hat?

Wir sind miteinander an den Ufern des Schwäbischen Meeres gestanden und haben nach der Reichenau hinübergesehen. Über die See kam der Herr. Wir sind in der Aula zu Frankfurt gesessen und haben philosophiert, ob man den Weltheiland im Bilde machen soll und was der große Nazarener einst von „Kunst" gehalten? Von der Wand grüßte der Mann der Seligpreisungen. Wir sind miteinander auf den Hohentwiel gewandert, und Du hast Dein Skizzenbuch herausgezogen und gesagt: „Das ist die Stätte des Mannes, der sein Haus auf den Felsen baute!" Wir sind vor Deiner Weihnachtskrippe gestanden, die Du Dir, Deinem getreuen Weib und Deinen Kindern bereitet hast.

Wir haben als Menschen miteinander von Dem geredet, der die Wahrheit ist und das Leben. . . . Das Leben der Erde wogt weiter. Ich grüße Deinen schönen Tag, da ich Dir zum sechzigsten Jahrestag weiße Rosen möchte flechten zum Kranz an die Türe Deiner Werkstatt, und Deinem Hausweib wie anno dazumal einen Strauß von Maienglöckchen. — Meister! Wir wissen's heute, es gibt nur ein Gesetz in der Welt: Die Wahrheit.

So nimm's nicht ungut, wenn — ich Dir nur den alten Spruch weiß, den ich Deiner Hausfrau ins Hausbuch schrieb am Abend, da Du mich und viele glücklich gemacht hast — — Du warst immer derselbe und wirst derselbe bleiben in deutscher Treue, ein protestantischer Mann und Künstler, du wirst noch vielen Menschen der deutschen Christenheit, der Du Dein Jugendwerk am Totenbette Deines guten Mütterleins gewidmet hast, ein Lichtfunken aus der andern Welt sein:

Blumen im Winter.
Sonne im Wetter.
Ruhe im Wogen.
Stille im Winde.
Geduld im Warten.
Wahrheit im Werden!
Das, o Herr!
Gib uns,
Menschen auf Erden,
Um für den Himmel
Menschen zu werden.

31. Oktober 1905. Am Tage, da Dr. Luther die Thesen anschlug.

Eine neue Kunstübung des Meisters.

Von Karl Budde.

Zweimal in jedem Jahre, sobald die ersten Lerchen schwirren und wenn die Schwalben heimwärts ziehn, führt mich der Weg zur Ausübung einer Berufspflicht aus unsrem stillen „Universitätsdorf" über die lärmende Großstadt Frankfurt. Aber nie gewinne ich's über mich, von einem Zuge gleich in den andern zu steigen; auf Stunden wenigstens muß ich Rast machen, weil mir dort Quellen reinsten Genusses und edelster Erholung fließen. Unweigerlich, solange Gott uns beiden Leben und Gesundheit schenkt, erwartet mich am Bahnhof ein lieber, treuer Freund. Auch in diesem Gedenkbuche läßt er sich nicht vermissen, weil er in gleicher Freundschaft, nur weit älter und reichlicher erprobt, mit Wilhelm Steinhausen verbunden ist, wie ich denn nur ihm die eigene Bekanntschaft mit dem Meister verdanke.[1]) Vorher schon habe ich von ihm erfahren, ob der Meister in Frankfurt weilt, und im voraus ist auch jener schon benachrichtigt, daß ich ihn besuchen möchte. So wandere ich denn mit dem lieben Freunde, ohne Zeit zu verlieren, in froher Erwartung über den Main hinüber zum Städel, klopfe im Gebäude der Kunstschule an die Tür seiner Werkstätte und bin gewiß, daß er mich mit der gewohnten ruhigen, aus dem Herzen stammenden Freundlichkeit willkommen heißt und mich eine unvergeßliche Stunde bei sich verleben läßt. Der Sessel wird freigemacht, ein Stuhl herbeigerückt, auf dem Arbeitsschemel nimmt der Meister selber Platz, und dann fließt bald der Mund über von dem, des das Herz voll ist. Vor allem aber findet das Auge seine Rechnung; denn auf den Staffeleien, an den Wänden, auf dem Tische steht, lehnt und liegt alles, was gerade in der Arbeit ist oder im Gären begriffen des Erstehens wartet.

[1]) Daß ich ihm auch für allerlei unentbehrliche Auskunft zu diesem Aufsatze herzlichen Dank schulde, sei gleich am Eingang festgestellt.

Viel Schönes habe ich da sehen dürfen, ehe es der Öffentlichkeit zugänglich wurde; aber der Stolz, solchen Vorsprunges gewürdigt zu werden, war keineswegs das Einzige, was dabei das Herz erhob. Weit höher steht mir die Gelegenheit, einen Einblick in das Werden edler Werke der Kunst zu gewinnen, in ihr Ausreifen vom ersten Entwurfe an, durch mannigfache Wandlung in Zeichnung, Größe und Ausführungsweise, bis hin zur Vollendung und womöglich zu der Stelle, die sie für alle Zeit einzunehmen bestimmt sind. So lernt man mit Künstler und Kunstwerk zu leben, ja man macht selber mit ihnen, wenn auch in weitem Abstand und vielfacher Verkleinerung, ein Stück innerer Entwicklung durch. Die zweite Reihe der Wandbilder im Kaiser Friedrich-Gymnasium in Frankfurt, die Bilder für die Hospitalkirche in Stuttgart, einige der großen Steindrucke der letzten Jahre und mancherlei sonst war es mir vergönnt, so mit zu erleben und mir unvergeßlich einzuprägen. Auch das letzte Mal, im vergangenen September, wurde meine Hoffnung auf ähnliche Eindrücke nicht betrogen. Auf der Staffelei stand das Bild des Gekreuzigten, das in dem großen Leipziger Steindruck seinen Weg in manches Haus gefunden haben wird, nunmehr noch bedeutend vergrößert und in Ölfarben ausgeführt, um die Kapelle des Diakonissenhauses in Bremen weihevoll zu schmücken. Der in Kohle ausgeführte Karton mit der Predelle dazu lehnte an der Wand. Auf einer zweiten Staffelei gewann der Karton zu dem neuen großen Gemälde Pauli Bekehrung, dessen Vorstufen ich bereits vor einem halben Jahre betrachtet hatte, allgemach schon farbige Vertiefung. Aber einen ganz ungewohnten Anblick boten eine Menge von weißglänzenden Metallplatten, die an der Wand lehnten und neben Stößen von Kupferpapier auf dem Tische lagen. Ein neues Kunstverfahren des Meisters war es, von dem sie Kunde gaben, und da er es erst seit den letzten Monaten übt, wird es nicht überflüssig sein, davon etwas ausführlicher zu berichten.

Das Verfahren ist die Radierung mit der kalten Nadel, die Fläche bieten dünne Platten von vernickeltem Zink. Bei dem, was man sonst unter Radierung versteht, braucht die Radiernadel nur den Ätzgrund, d. i. den harzigen Firnis, mit dem die Metallplatte überzogen wird, zu durchdringen; die Fortsetzung der Arbeit übernimmt das Scheidewasser, dem durch die Nadel, soweit die Züge der Zeichnung reichen, der Zugang zu dem Metall eröffnet ist. Der Künstler bestimmt, wie lange es hier oder dort wirken darf, um zartere oder kräftigere Töne hervorzurufen. Die kalte oder, wie der Franzose sagt, trockene Nadel (pointe sèche) verzichtet auf die Hilfe der ätzenden Flüssigkeit und tut ihr Werk, wie der derbere Stichel des Kupferstechers, im ganzen Umfang allein.

Sie kommt auch wohl bei der eigentlichen Radierung noch nachträglich zur Geltung. Die Platte ist fertig, der Firnis entfernt; aber erneute Probeabzüge überzeugen den Künstler, daß hier oder da noch etwas fehlt oder die Wirkung durch tiefere Töne gesteigert werden kann. Das Ätzverfahren von neuem zu beginnen, was durch ein besonders sinnreiches Verfahren ebenfalls möglich ist, würde nicht lohnen oder nicht die rechte Wirkung tun. Dann greift der Künstler zu der kalten Nadel und zieht mit ihr die nötigen Striche gerade so stark und tief, wie es für die gewollte Wirkung erforderlich ist.[1]) Nachdem das Schabmesser (Schaber) vorsichtig den Metallgrat beseitigt hat, der sich rechts und links von der ritzenden Nadel aufrichtet, ist die Platte wieder wie vorher zum Abdruck fertig. Das von Wilhelm Steinhausen gewählte, neuerdings mehrfach, besonders von französischen Künstlern, geübte Verfahren, läßt es von Anfang an bei der kalten Nadel bewenden. Der Firnis fällt fort; an seiner Stelle sorgt die Vernickelung für eine ganz gleichmäßig spiegelnde Fläche. Zink ist seiner Weiche wegen gewählt; es gestattet weit leichtere Handhabung der Nadel als die Kupfer- oder gar Stahlplatte, auf der die kalte Nadel schwere Arbeit finden würde, wenn sie die ganze Zeichnung allein ausführen wollte. Es ist denn auch gewiß kein Zufall, daß Steinhausen mit dem neuen Verfahren den Anfang gerade in der Sommerfrische gemacht hat, die er im vergangenen Juli in der Nähe von Kissingen aufsuchte. Das erforderte kein großes Reisegepäck, nur eine Anzahl leichter Platten und ein paar Radiernadeln, in einen Holzgriff eingelassen wie die Stahlfeder in den Halter. Da war auch kein mühsames Sichbücken über die Platte in langwierigem Ätzprozeß, kein beklemmendes und gesundheitschädliches Einatmen des Scheidewassers. Und ebensowenig das flügellähmende Zeichnen mit zähen Fettkreiden, das fortwährende Zusammenwirken mit anderen Sachverständigen, wie es den Meister bei der Herstellung seiner letzten großen Steindrucke oft längere Zeit von seinem Heim entfernt hielt. Hier ließ sich die Nadel fast so leicht führen wie Bleistift oder Kohle; aber was sonst als Skizzenblatt unfertig, zu späterer Verwendung in die Mappe wanderte, konnte hier während der Erholungszeit zum Abdruck reifen und nach der Heimkehr sofort durch die Presse gehn, die mit ihrer Walze, einer Wäschemangel ähnlich, selbst was die eingelegten Mangeltücher betrifft, ihr Werk verrichtet. Freilich, gar zu leicht darf man sich weder des Künstlers noch des Druckers Arbeit vorstellen.

[1]) Besonders häufig tritt dieser Fall ein, wenn von einer Platte oder Folge eine neue Auflage nötig wird.

Bei der Arbeit an einer angefangenen Platte trafen wir den Meister, und er hatte die Güte, mit einigen Strichen daran fortzufahren, um mir, dem Neuling, einen Begriff davon zu geben. Ein schräg aufgerichtetes Schutzdach von Seidenpapier mußte seinen Schatten auf die Metallplatte werfen, damit sie nicht das Auge blendete. Jeder Strich, den die Nadel zog, wurde erst deutlich sichtbar, nachdem der Meister den Glanz des frisch geritzten Metalls verwischt hatte. So erst sah man unter einem bestimmten Gesichtswinkel die Zeichnung entstehen und fortschreiten. Es war ein herrliches Stück, das schon der Vollendung entgegenging, die Heilung der beiden Besessenen nach Matth. 8, 28 ff. Weit im Hintergrund das Galiläische Meer mit seinem malerischen Kranz von Bergen, an denen eine ansehnliche Stadt emporsteigt. Ganz im Vordergrund, auf felsigem Boden, stürzen die beiden Besessenen, nackt, wie Luk. 8, 27 berichtet, mit wütender Gebärde auf Jesum los; hoheitsvoll tritt er ihnen gegenüber, und selbst wer die Geschichte nicht kennt, weiß es sofort, daß seine Macht sie bald wieder zu Menschen machen wird. Zeigte das alles die Zinktafel unter dem richtigen Sehwinkel schon deutlich und wirksam genug, so war doch der Eindruck ein geradezu überwältigender, als nun aus den aufgeschichteten Papiermassen die fertigen Abdrücke anderer Platten auftauchten. Was auf dem Metall nur zarte, haarscharfe Ritze bildet, ist hier zu saftigen, warmen Strichen geworden, die sich zu körperlicher Wirkung zusammenfügen. Wo tiefere Schatten erforderlich sind, ist die Schwärze auch von den glatten, ungeritzt gebliebenen Flächen nicht ganz abgewischt, sodaß ein mannigfach abgestufter farbiger Ton entsteht, von dem sich die geritzten Linien noch markiger abheben. Der Gesamteindruck steht hinter dem eines Gemäldes kaum zurück und ist vor allem weit unmittelbarer, persönlicher, als ihn die schönsten Künstlersteindrücke unserer so überaus kunstfertigen Zeit hervorrufen können. Freilich bleibt auch der hinkende Bote nicht aus. Geradezu spannend war es, unter des Meisters Anleitung zu verfolgen, wie kein Abdruck dem andern gleich war; wie in dem dunkeln Schoße der Presse dem einen diese, dem andern jene Vorzüge zugewachsen, aber auch diese oder jene kleinen Mängel zugestoßen waren. Aber verfolgte man die Reihe der Abdrücke in ihrer zeitlichen Folge weiter, so traten nur gar zu bald bleibende Schäden ein, die immer schlimmer und aufdringlicher wurden. Die Festigkeit der Züge nahm ab, hie und da blieben Linien ganz aus, während neue als ungebetene Gäste dazutraten, das Bild verblaßte und verlor immer mehr sein Gepräge. Das Metall ist eben äußerst weich und empfindlich, sodaß die Platte nur ganz wenige befriedigende Abdrücke hergibt. So mag dies neue Kunstverfahren des Meisters wohl die

allerariſtokratiſchſte unter den zahlloſen Abarten vervielfältigender Kunſt heißen. Nur wenige Glückliche werden ſich rühmen dürfen, dieſes oder jenes der koſtbaren Blätter ihr eigen zu nennen. Die Kunſtwelt muß den dringenden Wunſch hegen, daß wenigſtens eine öffentliche Sammlung rechtzeitig Schritte tut, um ſich eine vollſtändige Folge guter Abdrücke zu ſichern. Galvaniſche Abzüge, ſogenannte Clichés, wie beim Holzſchnitt, Verſtählung der Platte, wie beim Kupferſtich, das alles ſoll hier ausgeſchloſſen ſein. Hoffentlich aber nimmt ſich über kurz oder lang der Lichtdruck der koſtbaren Blätter an und ſchafft durch eines ſeiner beſten Verfahren, Heliographie oder wie es heißen mag, von dem beſten Abdruck Nachbildungen, die einen befriedigenden Eindruck von dem geben, was die Abzüge ſelber bieten.

Mühe und Koſten würden ſich jedenfalls reichlich lohnen; denn nicht nur als Merkwürdigkeit und Seltenheit, nicht nur als Kunſtwerke der Form und Wirkung nach, ſondern auch nach ihrem Gegenſtand und der Tiefe und Wärme der Auffaſſung ſtehn dieſe Blätter außerordentlich hoch. Man braucht das im Grunde niemand zu ſagen, der Steinhauſen einmal nahe getreten iſt. Beſitzt er doch vor allem eine wunderſame Gabe, aus der evangeliſchen Geſchichte die ſpringenden Punkte herauszugreifen und ſie aufs eindringlichſte dem Beſchauer ans Herz zu legen.[1]) Zwei Gruppen ſolcher Bilder heben ſich aus dem, was der Meiſter ſeit Juli dieſes Jahres in dem neuen Verfahren geſchaffen hat, heraus. Die erſte beſteht nur aus zwei Seitenſtücken, nicht der Größe und Behandlung, wohl aber dem Stoffe nach. Das eine Blatt, unter allen bibliſchen das frühſte, zeigt den Heiland, an die Stelle des Vaters im Gleichnis getreten, mit dem verlorenen Sohne. Er hat ſich ihm in die Arme geworfen, den Kopf ganz an ſeine Bruſt gedrückt, ſodaß nur die obere Hälfte des abgezehrten Geſichtes hervortritt, darüber das milde, tiefbetrübte Antlitz des Heilands. Wunderbar wirken die Hände mit, meiſterhaft auch in der Zeichnung, die rechte Jeſu auf des Reuigen Haupt, die linke auf ſeiner rechten Schulter, während die rechte Hand des Heimgekehrten auf der Schulter des Heilands liegt, ihn feſt an ſich klammernd. Die Ausführung iſt ungewöhnlich zart. Nur die Köpfe und Hände ſind ſorgfältig durchgeführt, wenn auch hell gehalten, und bloß auf der Bruſt des Heilands und rechts hinter ſeinem Haupte finden ſich tiefere Schatten. Auch das Halbrund, das den oberen Abſchluß bildet, iſt nur eben

[1]) Vgl. meinen Vortrag „Wilhelm Steinhauſen", Preußiſche Jahrbücher Band 113, 1. Heft, 1903, S. 19 ff.

angedeutet. Dicht unter den Armen schneidet das Bild ab. Das schauerliche Gegenstück zu dieser milden Darstellung darf man in dem Blatte zu Joh. 13, 21—27 sehen, wie Jesus bei dem letzten Mahle Judas Ischarioth den Bissen reicht, nach dessen Genuß, wie Johannes sagt, der Satan in ihn fährt. Dort der verlorene Sohn, der den Heimweg gefunden, hier der begnadigte Jünger, der zum Verräter wird im Augenblick der endgültigen, unheilvollen Entscheidung. Die Kraft versagt mir, das voll und markig ausgeführte Blatt gebührend zu schildern; ich will mich auf die eine nüchterne Äußerung beschränken, daß selbst Steinhausen einen eindrucksvolleren und ergreifenderen Christuskopf schwerlich jemals geschaffen hat. Die erste Ausführung, noch in der Sommerfrische entstanden, zeigt nur den Heiland und den Verräter in halber Figur einander gegenüber am Abendmahlstische. Der Meister hat aber im August, nach Frankfurt zurückgekehrt, dieser ersten Platte eine zweite folgen lassen. Auf ihr ist der Hintergrund durch fünf Jüngergestalten belebt und die geradezu grauenhafte Gestalt und Haltung des Judas etwas ins Menschliche gemildert. In dieser zweiten Fassung soll das Bild als Fußstück unter dem zu Eingang erwähnten Altarbilde für Bremen in Öl ausgeführt werden, eine erschütternde Mahnung zu würdigem Genuß des Sakraments des Altars. Daß der Bissen die Gestalt der Hostie angenommen hat, weist knapp und schlagend auf diesen Zweck der Darstellung hin. — Die zweite Gruppe bildet die zusammenhängende Auslegung gleichsam von Matth. 8, 23—34 und den Parallelen in Marc. 4. 5 und Luc. 8. Schon damals war fast fertig das dritte Stück, das oben geschildert wurde, die Heilung der Besessenen. Erst im Entwurfe vorhanden waren die beiden vorangehenden, wie Jesus während des Sturmes im Schiffe schläft, und wie er nach der Stillung des Sturmes im Schiffe lehrend unter den Jüngern sitzt. Man darf dieser kleinen Folge mit den allerhöchsten Erwartungen entgegensehen. — Allein steht bisher das zweite der in Frankfurt entstandenen Blätter, die Überfahrt über den Styx. Charon der Fährmann stemmt den Nachen mit Macht aus den lichten Breiten des Landes der Lebendigen zu den finsteren Gefilden des Todes hinüber. Seine Fahrgäste, die dicht in die Totengewänder eingehüllt auf der Ruderbank sitzen, sind ein junges Paar. In dumpfer Ergebung starrt der Mann vor sich nieder. Seine Gefährtin wendet noch einmal den sehnsüchtigen Blick zurück nach dem Lande, das sie auf immer verlassen muß; zum letzten Male bestrahlt seine Sonne ihr Antlitz. Ein wundervolles Bild, von packender Stimmung. Aber ich müßte Steinhausen schlecht kennen, wenn es bestimmt wäre, ohne Gegenstück zu bleiben. Ja, mehr als das, ich meine dies Gegenstück

schon zu kennen. Es ist das herrliche Blatt Jungbrunnen, das ich einst bei Steinhausen in einer seiner Mappen sah, dessen verkleinerte Wiedergabe jetzt jeder im letzten Jahrgang des Kalenders „Die Freude“ ganz zu Anfang finden kann. Da ist das Wasser des Todes ein eingefaßtes, klares Becken; die am einen Ende aus winterlich dürrem Lebensgarten ruhig hineinsteigen wollen, sind müde Greise, und drüben sehen wir sie wieder, als jugendliches Paar in grünem Garten sitzend, in dankbarer Liebe aufschauend zu dem, der ihnen neues, unvergängliches Leben geschenkt hat. Laß sehen, ob der Meister dies oder ähnliches im Sinne hat.

Um eine vollständige Übersicht des bisher Geschaffenen zu bieten, seien auch noch die Blätter aus dem Engeren erwähnt, mit denen der Meister in der Sommerfrische den Anfang machte. Es sind das zunächst vier nach der Natur radierte Bildnisköpfe, seine beiden Söhne August und Wilhelm, seine zweite und die jüngste Tochter Luise und Ida; von den beiden letzten sah ich wenigstens die Platten, ungemein zart gehalten und mit sichtbarer Liebe gearbeitet. Dann folgte die eben beschriebene Platte mit dem Verlorenen Sohn, und nach ihr noch eine Landschaft bei Kissingen, in deren Mitte, am Ende eines ansteigenden Feldwegs, die Gestalt seines Sohnes Wilhelm sich scharf von dem lichten Himmel abhebt. Ein äußerst lebendiges und stimmungsvolles Landschaftsbild: „Meinem lieben Sohn Wilhelm gewidmet“ steht darunter. Es konnte ja nicht anders sein: vom Heim zum Himmel mußte auch hier wie überall Steinhausens Kunst den einen Schritt tun, der ihm der selbstverständliche ist.

Wir aber, seine dankbare und lernbegierige Gemeinde, begrüßen den Meister auch auf diesem neuen Wege zum alten Ziel mit der herzlichsten Freude. Daß er wieder über sich hinausgewachsen ist, wird eines jeden Eindruck sein, dem es vergönnt ist, diese Blätter zu betrachten. Man sieht es ihnen an, wie die Leichtigkeit des Verfahrens ihm die geistigen Flügel löst und hebt, wie er geistiger noch und rastloser in das Reich des Sichtbaren überführt, was ihm im täglichen Verkehr mit dem Ewigen geschenkt worden ist. Wir gewinnen das fröhliche Vertrauen, daß er noch lange nicht am Ende seiner Segenslaufbahn angelangt ist, daß Auge und Hand noch auf lange Zeit mit seinem innerlichen Wachstum gleichen Schritt halten werden.

Das Mannhaftige in Wilhelm Steinhausens Kunst.

Umrisse und Andeutungen.

Von Johannes Deggau.

Mannhaftigkeit, dies Ideal einer deutschen christlichen Kunst seit Dürer und Cornelius, scheint auf den ersten Blick nicht so sehr das Merkmal Steinhausenscher Künstlerschaft zu sein. Ist nicht Steinhausen gerade der Liebling der Kinder in seinen edel-naiven Weihnachts- und Märchenbildern oder in seinen schlicht-lieblichen Kinderporträts? Ist er nicht der feinfühlige Dolmetsch duftiger Weiblichkeit und Familienfreude in den Illustrationen zu „Irmela" und „Chronika", in den Federzeichnungen von „Mutterglück" und in den Wandgemälden von der „Frau Poesie im Rosenhag"? Ja, ist er nicht auch der zarte Nachempfinder des still-träumenden Naturlebens in seiner reinen Unmittelbarkeit? Aber sind das überhaupt ausschließende und nicht vielmehr sich gegenseitig fordernde Gegensätze für uns und vor Gott: einerseits wahre Kindlichkeit, Weiblichkeit und Naturinnigkeit — und andererseits dagegen diese ideale Mannhaftigkeit?! Ist mit letzterer wie mit den ersteren für unser neuzeitiges Kunstgefühl, ja schon für das höhere Schöpfungsideal, nicht vielmehr statt des bloßen Alters und Geschlechtes auch eine Art, ein Geist, in Leben und Kunst gemeint, insofern bei einem Künstler mehr als bei andern innerliche Männlichkeit der bestimmende Grundton neben der mitklingenden Kindlichkeit, Weiblichkeit und Natureinfalt der Darstellung sein kann? So sind in der Tat auf dem großen „Kreuzigungsbilde" Steinhausens in Wernigerode mit den reisigen Kriegern und knochigen Männern auch leise wallende Frauen und naiv-zappelnde Kinder unter einem ahnungsvoll weiten Himmel wundersam in Linien und Stimmungen zu einem Ganzen vereinigt. Denn in der Mitte zwischen ihnen

allen thront dort in heldenhafter Schlichtheit und heiliger Zartheit der „Crucifixus", der sie mit christlich-deutscher Königshoheit alle durch sein ausgleichendes Todesbild wie vorher durch sein ihnen ähnliches vorbildliches Leben zu seiner vollendeten Mannesreife hinaufzieht. Und selbst die stumme Natur im Landschaftsbilde Steinhausens, z. B. eine Waldwiese oder ein Kornfeld, zeigt schon bei aller kindlichen Unmittelbarkeit und weiblichen Duftigkeit, die uns zunächst heimatlich anspricht, auch ohne alle Figuren einen selbstgenügsamen, fast herben, weil geistigen Charakter von sozusagen männlicher Bestimmtheit — man denke an den „Reiter am Morgen" oder das „Heidebild mit der Lerche" oder die waldige Berglandschaft mit dem „lehrenden Christus" in der Frankfurter Aula!

Schon die direkte Darstellung der Männerwelt, wenn wir auch nur im großen auf seine über dreißigjährige Kunsttätigkeit hinblicken, überwiegt in der Malerei des Meisters, wie bezeichnend die plastischen Planetenköpfe von ihm am „Fratzeneck" zu Frankfurt, besonders der Saturn und Merkur, an Umfang und Originalität bei weitem Sonne und Venus übertreffen. Abgesehen von den leider sehr zerstreuten Ölporträts und der langen Reihe zeitgenössischer Zeichnungen im Besitz des Meisters — welche unabsehbare Fülle von eindrucksvollen Mannestypen findet sich auf seinen großen Historienbildern, die schon einzeln für sich als kraftvolle Kunstwerke wirken! Eine wahre Galerie von ebenso alten als neuzeitigen Charakterköpfen, ohne abstrakte Monotonie und glättende Idealisierung, zeigen die „Gesandtschaft der Juden", die „Berufung der ersten Jünger" und vor allem das „Sündermahl". Bei diesen Bildern wird sich der empfängliche Betrachter ebenso über die ungeschminkte Naturwahrheit in Ausdruck und Haltung des Männlichen wie über die ungesuchte Harmonie in der Gruppierung und Stimmung dieser Männerwelt erstaunen. Vom kritisch forschenden Jüngling an durch die trotzig lauernden Arbeiter, die welterfahrenen beobachtenden Denker und die wohlwollend geneigten Herren bis zu den völlig illusionsfreien Greisen, sind auf dem „Sündermahl" alle Stadien des Sehnens und Suchens in unserer Männerwelt in unvergeßlichen Gestalten ausgeprägt gegenüber dem mitten unter sie tretenden „Mann aller Männer", Christus. Und sie sind nicht in äußerlicher Kraftfreudigkeit bloß unmittelbar wiedergegeben, sondern in verinnerlichter Mannesart symbolisiert. Sie treten nicht nur als soziale Realisten oder individuelle Idealisten, am wenigsten als manierierte Parteigänger oder Herrenmenschen auf; sondern es bleiben stets in sich wahre und treue charakteristische männliche Persönlichkeiten, die bei aller Originalität in ihrem mannhaftigen

Trachten nach Ehre, Würde und Herrlichkeit in dem „Menschensohn“ als ihrem Mittelpunkt zusammentreffen.

Diese Steigerung vom äußerlich-Männlichen zum innerlich-Humanen führt uns weiter auf die *indirekte* Mannhaftigkeit der Steinhausenschen Kunst in der herrlichen Schlichtheit und tapferen Eigenart aller Darstellungen, auch des Kindlichen, Weiblichen und Unbewußten, die wir bereits im Eingang andeuteten. Sehen wir die Kinder auf dem „Zug zum Christkind“ oder das Kind unter den Jüngern im „Größten im Himmelreich“ oder „Sneewittchen unter den Zwergen“ an — was für eine schlichte Natürlichkeit und kluge Einfalt, ja ernsthafte Klarheit und ungezierte Frische, der Stimmung und Handlung! Wie auf den Kinderszenen aus der eigenen Familie Steinhausens eine gewichtige Naivität herrscht, so auch auf allen Illustrationen aus der Kinderwelt in der „Chronika“ und sonst ein Grundzug sinniger Kraft und beschaulicher Energie bei aller kindlichen Befangenheit! Und gar die Frauen, gerade weil sie nicht sentimental, sondern gesund-weiblich sind, erscheinen durchgehends von einem frischen Hauche mannbarer Gradheit und Würde, aufrechter Hoheit und stämmiger Heiligkeit umwoben, wie wir ihn uns bei den alten Christinnen und Germaninnen denken! Welche blumenhafte Frische und zutrauliche Selbstgewißheit steht auf dem Gesicht seines besten Frauenmodells, seiner eigenen Gattin, sei es in dem Ölbild des Städelschen Institutes, sei es in jener plastischen Kopfzeichnung mit dem aufschauenden Blicke. „Maria und Martha“ haben bei Steinhausen nichts sentimental-Verzücktes oder trivial-Hausfrauliches, sondern beide zeigen eine gehobene Berufsfreudigkeit und tapfere Selbstgenüge. „Irmela“ wie die „Lauenburger Els“ verbinden mit weiblicher Knospenhaftigkeit einen hochfliegenden Freimut und tapferen Treusinn in ihrem Ausdruck und Auftreten. „Magdalena am Ostermorgen“ trägt mit der Salbenbüchse das Geheimnis weiblicher Glaubensanhänglichkeit mit edler Herzensstille durch die noch dunkle Welt, entschlossenen Willens und voll stolzer Zurückhaltung in ihrer sehnsüchtigen Trauer. Wie königlich schreitet in aller magdlichen Hingabe das „Kanaanäische Weib“ auf dem „Kreuzigungsbilde“ in Wernigerode dem Crucifixus mit ausgebreiteten Händen entgegen, die Tatkraft und Sieghaftigkeit des Glaubens verkörpernd; wie jene andere Fassung desselben Motives im einzelnen Kopf die zähe Ausdauer und ringende Treue der Hoffnung. Daß aber auch die unbewußt beseelte Landschaft, schon wo sie allein für sich wirkt und noch mehr wo sie Folie einer Handlung ist, in ihrem verborgenen Innenleben Teil hat an jener *stillen* Männlichkeit der Auffassung, müssen wir nach der obigen Andeutung jetzt näher

nachweisen. Was sind die liebsten Hintergründe der Steinhausenschen Historie? Die rings umwachsene Wiese im Walde mit dem altertümlichen Ziehbrunnen für die Szene mit der Samariterin. Oder der ernste abendliche oder nächtliche Himmel mit dem dunklen Waldrand über dem heimkehrenden Wanderer oder dem opfernden Patriarchen! Ein andermal die große einsame Sand- und Bergwüste rings um den flammenden Bußprediger oder den das Schäflein suchenden „guten Hirten"! Es ist die einsam-große Jordanaue mit dem hohen Rand der Moabiterberge über dem breiten Fluß, in welcher der selbst-felsenhafte „andere Elias" die grübelnde Gesandtschaft der Priester empfängt; oder es sind die stufenmäßig ansteigenden Berge voll Stille und Feier, hinter denen im Himmel Gottvater als der höchste Herr sich seinem verlassenen Menschenkinde offenbart oder über denen der Gekreuzigte allein mit den verfinsterten Gestirnen thront. Ja, selbst der „gute Hirte" erscheint nicht so sehr in einer lieblichen als in einer erhaben umfriedeten Vergaue, zu deren ernstem einsamem Charakter die hohe Hütergestalt allein harmoniert.

Beruht nicht gerade auf dieser hier vorausgesetzten Durchdringung der kindlichen und weiblichen Seele aller natürlichen Erscheinungen mit einem stillen männlichen Geiste jener eigentümliche deutsch-christliche Ernst und zugleich Humor Steinhausens, den wir in seiner Eigenart nur mit dem Wilhelm Raabes unter den neuern Schriftstellern zu vergleichen wüßten? Wer empfindet nicht schon auf den ersten Blick einerseits die männliche Vertiefung des kindlichen Märchenstiles in den ernsthaften Zwergen „Sneewittchens" und auf den lustig-sinnigen Tischkarten und Buchleisten, wie die tatkräftige Steigerung des Frauenniveaus in den Illustrationen zur Weihnachtsgeschichte und Irmela, oder in den seltenen Lesezeichen? Und wer andererseits versteht nicht ebenso die kindlich-weibliche Milderung des dennoch um so reineren Mannesgeistes in dem Christus und dem Greise auf dem Taufkapellenbilde oder in der Freske des „Tithonos" neben der Eos? Wem endlich ist nicht die wunderbare Mischung von naiver Lebensfreude mit ironischer Weltkritik in den Bildern zum Shakespeareschen „Sommernachtstraum" aufgefallen?!

Dieser so verstandene mannhaftige Geist der Steinhausenschen Kunst, der sich wie bei Dürer schon in so mancher bekrittelten Eckigkeit der Linien verrät, hat sein unverkennbares Formensiegel an der alles beherrschenden Charakteristik. Das Angesicht und in ihm wieder das Auge wird ins gebietende Zentrum der Figuren gerückt, aber auch die deutenden und schaffenden Hände werden kräftig betont, und der großstilige Faltenwurf der überzeitlichen Gewandung ist nicht nur

als feierliche Dekoration, sondern als geistiges Ausdrucksmittel benutzt. Welche eindringende Modellierung des bedeutungsvollen Muskelspieles im Gesichte und welche schlagende Kraft des um die Ecke blitzenden Auges im Kopf des „Generals Steinhausen"! Und andererseits was für eine ringende männlich-harte Wahrhaftigkeit des flehenden Ausdruckes selbst im Haupt des kanaanäischen Weibes? Welche straffe Energie der Handbewegungen in der „Gesandtschaft der Juden" zu Johannes, und was für eine gewaltige Sprache in den Kostümen der sich herandrängenden Genossen des „Sündermahles"! Ja, hängt nicht schon im tiefsten Grunde das oft bedauerte Zurücktreten sinnlich leuchtender Farbentöne in den Portraits und Historien mit dieser höheren geistigen Ausdrucksweise in der Zeichnung und Stimmung zusammen? Darf, ja muß sich nicht ein derartig geistiger Künstler im Gefühl seiner inneren Manneskraft meist an schlichten Beleuchtungen genügen lassen, während er selbst gelegentlich wohl auch sein volles Farbenlicht leuchten lassen kann? Man vergleiche nur die weitsichtige und doch zartverschleierte Odenwaldlandschaft auf der „Berufung der ersten Jünger" oder den helldunklen, silbergrauen Frühmorgenton des „Nikodemusbildes" als bezeichnende Durchschnittsbeleuchtungen mit jenen farbensaftigen Main- und Rheinlandschaften, oder den lichtfrohen Wiener Waldbildern als erfreulichen Ausnahmen! Selbst wenn die liebe Sonne einen lachenden Strahl in den lebenslosen „Waldwinkel" wirft, oder wo sie bleich schimmernd über dem See zuerst aufleuchtet, oder wo sie rot flammend hinter dem schwarzen Wald untergeht; da, wo lichte Buchenwälder sich schweigend um einen dunklen Kern von Tannen hindehnen, oder wo unter einem hochgehobenen Dämmerhimmel sich schleierhafte Täler und träumende Höhen ebenso verbergen als enthüllen — ist es hier, statt einer kindlich-sinnlichen oder weiblich-lyrischen nicht vielmehr eine männlich-epische Naturstimmung, die uns wie in einem dunklen Spiegel das gedankentiefe Weltgeheimnis zeigt, ohne jedoch einer zerflossenen Empfindsamkeit oder einem poesielosen Symbolismus zu verfallen? Diese charakterstarke Auffassung der Natur, welche uns den Weltwillen oder den Gottesgeist im Erscheinungsgewande der Dinge plastisch schimmern läßt, verleugnet sich endlich auch nicht im genrehaften Bilde oder in der volkstümlichen Illustration mit ihrem männlich wehmütigen Ernst und männlich spielenden Scherz. Man denke an das Süppleinkochen in der Weihnachtsgeschichte, an die phantastischen Kronen der feierlichen Könige aus Morgenland, an den Gänsedieb und die Lagerszenen in der Irmela! Ja, man erinnere sich an die wichtigtuerischen falschen Propheten und an die kleinlich-schachernden Antiquare auf dem Frankfurter Anlabilde, an die Engel,

welche Josephs Esel füttern statt mit dem Jesuskind zu spielen, oder an den tragikomischen Erdgeist vor dem Bilde des sorgenden Bauern. Die feinste Stimmung in allen diesen geistigen Kunstzügen, die sich bis in die Randleisten der Chronika voll Dürerscher Erfindungskraft verfolgen läßt, kann man gar nicht genügend würdigen, wenn man nicht auch hierin die männlich reflektierte Stimmung der Steinhausenschen Kunst im Auge behält.

Doch wir müssen noch in die tiefste Form der Männlichkeit von Steinhausens Kunst eindringen, obwohl wir dabei in Gefahr stehen, für Mystiker gehalten zu werden und wirklich ein wenig mit Zungen zu reden. Aber gerade dadurch glauben wir allein die geheimnisvolle Anziehung erklären zu können, welche die lange von der Welt verachtete Kunstweise Steinhausens jetzt für das innerlichste Suchen unserer Zeit gewonnen hat. Jene männlich reflektierte und doch heilig-humoristische Stimmung der Steinhausenschen Kunstart schon nach ihrer natürlichen Seite führt uns nämlich in einen großen überweltlichen Gesamthintergrund derselben hinein, in eine alles bei ihm durchdringende geistige Religionsanschauung. Wir können diese gewiß nicht als verworrenen Pantheismus nach häufiger künstlerischer Neigung aber wohl als biblischen Realismus bezeichnen, oder wenn wir es ethisch ausdrücken wollen, als christliche Persönlichkeitsreligion. So umfassend die Darstellungsobjekte Steinhausens sind und so sehr alle naturwahren künstlerischen Stimmungen in ihnen irgendwie wiederklingen, so daß eben deshalb allerlei Leute an diesem vielgestaltigen Wirken Freude haben mögen — so sehr überwiegen doch besonders nach ihrer inneren Bedeutung die Darstellungen aus dem christlichen Gebiet und besonders die verinnerlichten Gestaltungen einer heroischen Frömmigkeit nach dem Neuen Testament. Von der „Weihnachtsgeschichte“ an, dieser modernen Erneuerung des alten Dürerschen „Marienlebens“, durch die stattliche Reihe der großen Tuschzeichnungen aus dem Leben Christi bis zu den umfassenden Wandgemälden im Rauhen Hause, in Wernigerode und in der Frankfurter Aula — welch ein stolzer Zug männlich-reifer Darstellungen der Geschichten und Geheimnisse des Himmelreiches! Um schon teilweise Genanntes in neuer Beleuchtung zu zitieren, wen ergreift nicht die geistesstarke Glaubenshoheit der doch ganz volkstümlichen Figuren in „Emmaus“ oder im „Aufbruch nach Gethsemane“, vor allem aber in der erschütternden „Golgathaszene“ mit dem reuigen Schächer gegenüber dem dämonisch Verstockten? Oder welche Mannigfaltigkeit mannhaftiger Religiosität in „Christus und die Griechen“, in der machtvollen „Heilung des Blinden“, oder beim „Größten im Himmelreich“, bei den „wachenden Knechten“ in Frank-

furt, oder selbst im „Chor der Erlösten“ mit ihrer himmlischen Freude am erneuerten Leibe? Und doch sind es auch hier keineswegs bloß die direkten männlichen Gestalten mit ihrer kraftvoll ehrlichen Verkörperung aller Stufen religiösen Ringens und Wirkens in äußerlicher oder geistlicher Form. Sondern auch die zwischen sie hinein gestellten oder gleichzeitig mit ihnen geschaffenen Gestalten weiblicher Frömmigkeit haben ungekünstelten Anteil an der großzügigen Religiosität, die im biblischen Christentum ausgeprägt ist. Die hohe Inbrunst der Taufmutter auf dem geplanten „Kapellenbilde“, wie die himmlische Naturfreudigkeit der herabschwebenden „Eos“, die stillragende Nibelungenfigur der jungen Frau auf dem „Sündermahl“, die robusten „Obstleserinnen“ im Kirchengarten der Frankfurter Gleichnisse; oder die freimütig anbetende „Maria“ nicht minder wie die überlegsam schaffende „Martha“ und die hehren Vertreterinnen der „Werke der Barmherzigkeit“ in St. Veit bei Wien — sie alle verkündigen in Gestalt und Stimmung ein kräftiges weltüberwindendes Glaubensleben von der ersten sehnsüchtigen Ahnung beim Kanaanäischen Weibe zur hoheitsvolltrauernden Mutter hinter dem Sarge des Jünglings von Nain und zur reifen Gestalt jenes Weibes, des auf dem Kreuzigungsbilde dem sterbenden Manne das Haupt zum Kruzifixus aufrichtet. Und hat nicht selbst die Landschaft, so wunderlich es klingt, einen verborgenen Zusammenhang mit diesem machtvollen geheim-christlichen Geistesgrunde, der alles Menschen- und Geschichtsleben als ein vergängliches Gleichnis des Ewigen durchleuchtet? Woher sonst die stummberedte und doch so kräftige Sympathie der sich im Tageslauf wandelnden landschaftlichen Hintergründe in den Gleichnissen vom „verlorenen Sohn“ und „barmherzigen Samariter“ zu Frankfurt, oder in den gewaltigen Nacht- und Morgenstimmungen bei der Darstellung des „Gekreuzigten“ und des „Auferstandenen“, oder in der reifen Mittagsbeleuchtung der Natur um den „die Felder segnenden Christus“! Die allertiefste Kunstgabe der christlichen Mannhaftigkeit Steinhausens jedoch, in welcher er unter allen zeitgenössischen religiösen Malern unerreicht dastehen dürfte, ist die plastisch geistige Größe, welche er seiner immer neuen und stets zentralen Verkörperung des „Menschensohnes“ verliehen hat. Diesen im innerlichsten Sinne „mannhaftigsten“ Menschen haben nur ganz große, ganz deutsche und christliche, durchgeistigte Künstler so heilig natürlich und so himmlisch erhaben in einem bilden können. Wie ein erratischer Block in dieser kleinen und glatten Kulturwelt kommt uns der „Christus auf dem Meere“ in seiner urweltlichen Übermenschheit vor, mit dem felshaften Haupte, den flammenden Sonnenaugen und den tragenden Atlashänden. Und dagegen wie ein

sorgender Vater voll Leid und Barmherzigkeit geht der Sündentilger und Todesüberwinder her vor dem nahenden Tode in „Christus, Tod und Engel“, oder wie ein älterer Freund und gütiger Vertrauter läßt er den beschämten Jünger sich an seine starke Brust lehnen und legte ihm die markige Liebeshand auf das müde Haupt. Gleich einem alles durchschauenden Geisteskünder mit ernst mildem Blick und energisch mahnender Hand tritt der Herr nahe heran an den gutmütig weichen Tugendhelden, den „reichen Jüngling“. Hochragend aber wie eine fremde Heldengestalt, voll Kraft und Güte, erhebt sich der „gute Hirte“ über seinen armen kleinen Schafen; und wie ein übernächtiger Geist vom Himmel in asketischer Leiblichkeit neigt sich der starke Wundertäter zu dem Blindgeborenen herab und schenkt ihm angesichts der eben aufleuchtenden Sonne auch das neue Augenlicht. Eine heilig verklärte Beichtvatererscheinung im Kämmerlein, unbestechlich und mitleidig, überführt „der Lehrer von Gott“ her im nebelhaften Frühlicht den verzweifelt ringenden „Nikodemus“ von der ihm nötigen Wiedergeburt. Und wiederum, welche zart elastische und dabei geistig abgearbeitete Figur, durchschauert von der Einsamkeit im Abendwind der Welt aber ungebrochen dem heimatlichen Himmel zugewandt, ist der einzigartige „Menschensohn“, der weniger als Fuchs und Rabe Heimat und Gemeinschaft hienieden hat! Im Gegensatz dazu wieder — welche edle harmonische Leibesschöne enthüllt der „Auferstandene auf dem Meer“ mit der Friedenstaube dem mit dem Tode ringenden verlorenen Sünder! Vielleicht eine plastische Zusammenfassung aller dieser wichtigsten Christuscharaktere, die für sich selbst eine spezielle „Christusausstellung“ füllen könnten, bietet in einem großen schlichten Wurf der Mann Gottes vor der Menschen Tür, „der anklopfende (oder besser, horchende) Christus“ am Eingang der Gemeinde nach Offenbarung Johannis 3. In ihm haben wir alle männliche Einfachheit, Kraft und Zucht verbunden mit der geistigen Denk-, Willens- und Herzensgröße nach dem Bilde Gottes, wie sie seit Dürers „Veronika-Christus“ vielleicht nicht wieder so verkörpert ist.

Aber, wird man am Schluß dieser mehr theoretischen als künstlerischen Andeutungen vielleicht denken, ist nicht alles dies Ahnen und Schwanen von einem mannhaftigen Charakter der Steinhausenschen Kunst doch nur eine edle Illusion oder eine überspannte Beleuchtung und einseitige Verallgemeinerung, die das vielgestaltige Weltbild dieser naturweiten und gemütsreichen Kunstrichtung in eine abstrakte Schablone zwängen will? Nun, der anspruchslose Schreiber dieses Freundesgedenkblattes will sich solchem Verdacht gegenüber nicht auf seine 25jährige persönliche Vertrautheit und hingebende Freude gegenüber Steinhausens

Produktion berufen! Aber wohl möchte er mit allem Nachdruck nicht Überzeugte auf die „führenden Geister“ hinweisen, die Steinhausen selbst in seiner Lebens- und Bildekunst beherrscht haben, neben Christus selbst im originalen Evangelium, das er von früh auf las, vor allem auf Luther, auf Jean Paul und neuestens auf Kierkegaard, um das Vorhandensein und die Art seiner geistigen Männlichkeit aus seiner Weltanschauung als wirklichen Grundzug seines künstlerischen Wirkens glaubhaft zu machen. Und wollte man dem gegenüber immer noch wie die scheinbare innere Kindlichkeit und Weiblichkeit, die manche zunächst aus seiner Kunstweise herausfühlen, so auch die äußere Zartheit und sensible Weichheit des Künstlermenschen geltend machen wollen gegen die Möglichkeit unserer männlicheren Auffassung, so bliebe zuletzt doch eine zuerst auffällige aber ganz psychologische Erklärung übrig. Wie wir nämlich bei dem „modern-christlichen Sokrates“ Sören Kierkegaard oder gar bei dem „modern-widerchristlichen Diogenes“ Friedrich Nietzsche es ganz begreiflich und zeitgemäß finden, daß sie in lebensvollem Widerspruch eine zweieinige Doppelnatur haben, in einer zarten Empfindsamkeit einen starken Zug zum physischen oder geistigen Übermenschen, so können wir auch bei unserem Künstler aus persönlichen und zeitgeschichtlichen Gründen gerade eine Ergänzung der ihm naheliegenden Weichheit des Wesens durch eine immer bewußtere erworbene Kraftfreude uns wohl vorstellen. Auf dem Grunde natürlicher Empfindung unmittelbarer Kindlichkeit wächst bei solchen denkenden und an sich arbeitenden Künstlernaturen um so sehnlicher und wirksamer die gewollte geistige Mannhaftigkeit in ihren Idealen. Dies vor allem da, wo wie bei Steinhausen der ausübenden Kunst so viel allgemeine Selbstbildung und so langes Ringen mit der Lebensnot, ja so schwere innere Vereinsamung und künstliche Verkennung, vorausging und zum Teil noch zur Seite geht! Diese nur scheinbar gesuchte Lösung des jedenfalls vorliegenden Problems in Steinhausens doppelseitiger Kunst geht ja auch Hand in Hand mit der höchsten Antinomie im geistigen Leben, „göttlicher Kraft gerade in menschlicher Schwachheit,“ und der Mann und Weib vereinigenden „neuen Kreatur“ in Christus! Sie läßt sich auch wirklich schon an den zwei charaktervollsten Selbstbildnissen Steinhausens für tiefer Blickende anschaulich machen, nämlich an dem Gruppenbilde mit seiner Frau und besonders an dem einsamen Selbstbilde seiner späteren Jahre.

Blitzt nicht dort aus dem reichen und weichen Laubrahmen jenes ersteren Bildes mit seiner helldunklen warmen Beleuchtung, im Unterschied von der freud- und leidvoll-sinnenden Gattin, um so schärfer ja fast kritisch und stolz das

Auge eines geistigen „Herrenmenschen“ hervor, und sekundieren diesem nicht die Hände mit ihrem ausdrucksvollen Griff, jenes wie diese die gegebene Wirklichkeit männlich meisternd und mit der geistigen Innenwelt willensstark vermählend? Und gar welch ein erschütterndes, tiefleidendes und ruhig resignierendes Mannesbild des einsam sinnenden Künstlers führt uns das letztere Selbstbildnis als „Pilger in der Fremde“ neben der nachtbedeckten Weltstadt unter freiem Sternhimmel vor, mit dem wir diese Vogelschau gebührend abschließen wollen! Hat hier anders der Meister sich selbst in seinem tiefsten Seelengrunde und Kunstsinne wirklich verstanden und symbolisch enthüllt, so finden wir unzweifelhaft in ihm als Hauptstimmung seines Schaffens eine Mannhaftigkeit von geistiger Art und christlicher Hoheit, die ruhig-schauend und tief-reflektierend, episch-erzählend und dramatisch-gestaltend, seltener nur lyrisch-genießend, beharrlich für die starken Ideale ihres Glaubens und ihrer Kunst kämpft und duldet, hofft und siegt. Und gerade eine solche höhere Männlichkeit, die nicht im Widerspruch mit künstlerischer Kindlichkeit und weiblicher Feinfühligkeit steht, bedürfen wir für unseren verweichlichten oder verknöcherten Zeitgeschmack als Heilmittel und begrüßen sie darum in Steinhausens Lebenswerk als eine göttliche Wohltat an der sich erneuernden deutsch christlichen Kunst!

Wilhelm Steinhausen.[1]

Von Rudolf Klein.

Originalität ist unter den deutschen Malern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nichts Alltägliches. So sehr die naturalistischen Errungenschaften unsern Beifall hatten, wir fanden doch bald, daß diese Bewegung den deutschen Bedürfnissen nicht vollauf genüge. Die Werke der deutschen Naturalisten und Impressionisten waren nicht selten mehr technische Leistungen, während sie in Frankreich und Holland in der Tat ein Stück Volksempfinden bargen, Dokumente waren für den Seelenzustand der Zeit. So kam es denn, daß wir uns vor den Bildern älterer deutschen Kunst, die von den jungen Stürmern oft gelästert wurde, häufig wohler fühlten als vor den Modernen. Wenn ich jedoch hier von älterer deutschen Kunst rede, so denke ich an eine ganz bestimmte Phase — beileibe nicht an die Erzeugnisse der Theaterhistorie und Anekdotenmalerei — ich denke an die Nazarener und daran, was mit ihnen in näherem, inneren Zusammenhange steht. Und so konnte es bei der Betrachtung deren Bilder wohl kommen, daß wir sagten: wie anders hätte sich von hier ab die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts entwickeln können, wenn uns der Importartikel der belgischen Theaterhistorie erspart blieben wäre, und wir von französischem Naturalismus gelernt hätten, ohne unsere Eigenheit aufzugeben, wie dieses die Künstler des skandinavischen Nordens so meisterhaft verstanden. Und da lernten wir eines Tags die Werke Wilhelm Steinhausens kennen und empfanden sie als einen Fingerzeig in dieser Richtung. —

[1] Der hier vorliegende Aufsatz über Wilhelm Steinhausen ist vor vier Jahren entstanden. Gern hätte ich mich heute von neuem und eingehender mit der Kunst des Frankfurter Meisters beschäftigt, doch ich sah mich genötigt, dieses auf einen späteren Termin zu vertagen.

Er nimmt eine ganze gesonderte Stellung unter seinen Zeitgenossen ein und zwar, weil er so „altmodisch“ und zugleich auch modern, vor allem aber grundeigen ist. Da haben wir Böcklin und Thoma, die ebenfalls lange im Verborgenen wirkten. Der große Böcklin ist uns die erhabenste Verkörperung eines Geistes, der zurück aufs italienische Mittelalter ging und das ganze moderne Empfinden über das Zeitliche hinweg mit der alten Gefühlsinnigkeit und neue Gedankenprobleme mit den alten und neuen Errungenschaften der Technik in einem Lebenswerk verkörperte, das uns beinahe die Summe des bisher Dagewesenen scheint. Und Thoma sahen wir aus dem Naturalismus eines Leibl sich herausentwickeln als ein Künstler der modernen Linie, der in diesem Conturenstil das Lied der deutschen Landschaft, das Lied der Arbeit und des Gebets singt. Kurzum das Tiefste, Innerste in rein moderner Ausdrucksweise. Anders Steinhausen. Das Auffallende seiner Erscheinung scheint in seiner Begrenzung zu liegen. In dem einen Ton, der sein Persönlichstes ist, und in unseren Tagen nur von ihm angeschlagen wird.

Das Wesen dieser Eigenheit wurde mir klar von einem Selbstporträt des Künstlers. In Hut und Mantel sitzt er in einer Landschaft, die Hände über dem Knie gefaltet. Im Ausdruck dieser Erscheinung liegt ein Pastorales, eine Frömmigkeit, wie sie unseren Tagen abhanden gekommen ist; man denkt an einen Hirten, der unter Gottes freiem Himmel seinen Glauben reifen ließ, der arbeitet und betet, und abends beim Schein der Lampe die Bibel liest — der malt, doch nicht als Berufsmaler, sondern nur zum Lobe des Herrn. Wie ein Klosterbruder, doch ins Protestantische übertragen. Ein Zeitgenosse Führichs und Steinles. Ein Mann, der um die Mitte des letzten Jahrhunderts in irgend einer kleinen Provinz seinen Acker bestellte, nie aber die große Stadt sah. So wirkt alles, was er geschaffen hat. So wirken seine Porträts, seine Bibelbilder, seine Landschaften. Der Grundzug ist eine deutsch-protestantische Frömmigkeit, die außer ihm keiner in der Kunst so schlicht, wahr und streng verkörpert. —

Ich ging davon aus, daß er die Fortsetzung der Nazarener sei. Doch er unterscheidet sich wesentlich von diesen. Vorerst ist sein Empfinden protestantisch, während jene katholisch dachten und fühlten, alsdann ist er einfacher und weniger in Anlehnung befangen. Er ist daher weit mehr dem einfachen, schlichten Führich und Steinle als dem stark katholisierenden Overbeck verwandt, mit dem er im Grunde nichts gemein hat. Er weist auf Ludwig Richter einmal in der Innigkeit, vermag sich dann aber — wie seine Kirchenbilder zu Wernigerode dartun — zu einer Liniengröße aufzuschwingen, die an Rethel gemahnt. Natürlich weicher. Beim Anblick dieser Bilder muß man ihn einen zarteren Bruder Alfred

Rethels nennen, doch nicht des religiösen Gehaltes wegen — der Rethel ja so fern lag — sondern der Darstellung und Auffassung des Figürlichen halber. Es bilden diese Werke im Theobaldstift zu Wernigerode wohl den Höhepunkt von Steinhausens Schaffen. —

Für mein Empfinden nicht ganz so stark wirkt er in den Bildern, in denen die Linie hinter der Farbe zurücktritt. Hier geht das Strenge seiner figürlichen Darstellung ein wenig verloren, das seine Farbe nicht zu ersetzen vermag. Sie weisen hinüber zum dritten Teil seiner Produktion. Ich erwähnte sein Selbstporträt, das typisch ist für seine Porträts, denn er ist kein Berufsporträtist, der jeden malt, sondern nur Wenige, die seiner Auffassung liegen; ich erwähnte die Bilder des Theobaldstiftes, die typisch sind für seine Darstellung religiöser Motive und komme nun zum Landschafter Steinhausen. Obgleich durchaus vom gleichen nazarenischen Geist getragen, jener frommen Bibelstimmung, die aus jeder Ackerscholle göttlich weht, sind seine Landschaften anders gesehen als die jener frühen deutschen Landschafter, der Zeitgenossen der Nazarener. Suchten jene wilde Romantik, wir finden bei Steinhausen die denkbarste Einfachheit. Eine Schlichtheit, die nicht überboten werden kann. Man hat die Empfindung, diese Landschaften habe Einer gemalt, der sein Leben lang unter Gottes gütigem Himmel auf uferloser Ebene die Schafe hütete. Eine Hirtenstimmung durchweht sie. „Christus die Felder segnend" heißt eines seiner Bilder, es ist typisch für den Landschafter Steinhausen.

So haben wir den Porträtisten der Bibelmaler, den Landschafter kennen gelernt. Bleibt noch der Märchendichter. Für diesen Teil seiner Produktion scheint mir ein Blatt des so altmodischen und doch so modernen Künstlers charakteristisch. Nicht archaisierend, sondern wirklich naiv sehen wir auf diesem Blatte den Geist deutscher Frömmigkeit verkörpert, schlicht, doch in einer Schlichtheit, die nahezu raffiniert wirkt: ich meine das Kinderparadies. Man denkt an Philipp Otto Runge, wobei wieder betont werden muß, daß er so protestantisch wirkt wie Runge katholisch. Mit Runge hat Steinhausen ferner gemein, daß er, als der Ersten einer und mit Geschick das Ornament pflanzlich-naturalistisch zu erweitern suchte und vermochte. —

Auf diese Weise ist Steinhausen ein Künstler, der zwar nicht im eigentlichen Sinne des Wortes ein starker Maler ist, wohl aber ein starker Mensch, der eigene Empfindungen frei und wahr durch sein zeichnerisches Vermögen darzustellen vermag, in Werken, denen oft ein Zug von Größe, immer aber ein zartes Empfinden eigen ist, das dem lauteren Charakter des Meisters entspricht.

Wilhelm Steinhausens Deutschtum.

Von Ludwig Brehm.

Wenn man Steinhausens Künstlertum zusammenfassend bewertet, so kann es nur ein Urteil darüber geben: es ist durch und durch deutsch. Aber stellt man einem Maler damit kein recht verdächtiges Zeugnis aus, ist die Kunst nicht ihrem Wesen nach international? — Bevor man mit Begriffen hantiert, muß man sich über ihren Inhalt genau verständigen. Gewiß ist die Kunst, vor allem die Musik und dann die bildenden Künste, in zweifacher Hinsicht international. Einmal reden ihre Ausdrucksmittel — Klang, Farbe, Form — eine für jeden Kulturmenschen unmittelbar verständliche Sprache, die trotz aller nationalen Besonderung überall erfaßt werden kann. Und dann hebt die echte Kunst ihre Gegenstände zu einer typischen Bedeutung empor, vor der die engen und verwirrenden Bestimmungen ihrer ursprünglichen Umgebung, des Volkstums, des begrenzten Zeitabschnitts, zurücktreten.

Doch damit kommen wir den Gegnern nicht näher. Wenn zwei dasselbe sagen, so meinen sie oft noch lange nicht dasselbe. Unter Internationalität der Kunst verstehen die Anhänger der anderen Richtung etwas ganz Entgegengesetztes. Sie haben die Überzeugung, daß es für einen Künstler gleichgültig ist, welchem Boden, welchem Volkstum er entsprießt; wo ihn ein Vorwurf reizt, wo er sich mit offenem, feinem Auge vor ihn hinstellt und ihn anpackt, da ist seine Heimat; und sie sehen einen hohen Vorzug des fertigen Werkes gerade darin, daß man ihm nicht anmerkt, wo es entstanden ist; voraussetzungslos, zeitlos, soll es auf jeden Betrachter wirken. Zeitlos: auch hier stoßen wir wieder auf eine merkwürdige Unklarheit des Gefühls und der Begriffe. Alle Bildungen entwachsen einer bestimmten Zeit und sind durch sie bedingt. Man berufe sich nicht auf

die Griechen und ihre trotz aller Zeitferne unverminderte Geltung bei uns. Ihre ewige Frische verdanken sie der beispiellosen Energie, womit sie, unbekümmert um alles Fremde, nur ihre besonderen Verhältnisse in ihrer Kunst rein zum Ausdruck brachten. Dadurch prägten sie als scharfumrissene Persönlichkeiten ihr markantes Bild der geistigen Entwicklung der Menschheit auf, leben sie im Schaffen und Denken der nachgeborenen Völker fort. So stehen sie im Mittelpunkt des Anschauungs- und Gefühlskreises, in dem wir uns heute noch bewegen. Der Geist der Menschheit entwickelt sich nicht stoßweise, nicht exzentrisch. Wer sich nicht berauschen läßt von den verblüffenden Fortschritten der Wissenschaft und Technik, der erkennt, daß sie unseren seelischen, geistigen Besitz im Innersten nicht bereichert haben, daß sich nur die äußeren Formen des Lebens verändern, doch seine Tiefe, sein Wert seit Jahrtausenden gleichgeblieben ist. Gerade die kraftvoll männliche Betonung ihrer in Zeit und Raum gebundenen nationalen Eigentümlichkeiten hat die Griechen zu unvergänglichen Vorbildern für uns gemacht; ihr verdanken sie ihre „Zeitlosigkeit".

Man verschließt sich dieser Auffassung gänzlich, wenn man in der Kunst nur eine spielerische Betätigung, eine Art geistiger Gymnastik erblickt. Und so wird sie heute leider von vielen Künstlern und Kunstgelehrten bewertet. Das entspringt einer greisenhaften, dekadenten Stellungnahme zur Kunst. Man will sie vom Leben entfernen, sie über es erhöhen, aber damit reißt man sie nur mit ihren Wurzeln aus dem einzig nährenden Erdreich und läßt sie in fahler Mystik in der Luft schwanken. Kunst ist nichts neben oder über dem Leben eines Volkes. Sie ist eine der großen, triebfrohen Kräfte, in denen sich sein innerstes Bewußtsein und Vermögen spiegelt, in gesundem Entfaltungsstolz sich sichtbar macht. Ein Volk muß in diesem Sinne als Gesamtpersönlichkeit aufgefaßt werden. In langen Werkeltagen geht es mit gesenkter Stirn und emsigen Händen seiner Arbeit nach, um der nächsten Notdurft zu genügen; aber es verlangt auch seinen Sonntag. Es will wissen, was der Sinn seines stetigen Bemühens ist, es will sich darüber beruhigen, daß es nicht, dumpf wie das Tier, sich einzig über die sorgenvolle Erde bückt, sondern auch Himmel und Sterne über sich und — in sich hat. Darum verlangt das Volk von seinen Künstlern: sie sollen ihm den Preis für ihre Muße zahlen, indem sie ihm sein eigenes Innere künden und darstellen, das sich im Rauch und Lärm und in der Hast des Tages ihm selber oft entzieht. Im Kunstwerk will das Volk sein bestes Wesen schlackenfrei wiedererkennen. Wenn ihm der Künstler dies nicht leistet, findet er keinen Zugang zu seiner Seele, findet er keine frendige, weithinhallende Resonanz. Dann sinkt er

zum klanglosen Sprecher kleiner Cliquen herunter. An den Wänden nächtlicher Kabaretts, parfümierter Salons bricht sich seine müde Stimme. Das gewaltige, derbe und feine Leben des Volkes draußen, mit seinen unerschöpflichen Vorwürfen für die Kunst, entzieht sich ihm. Die verzerrten und bleichsüchtigen Schicksale seiner Umgebung wachsen als eine Scheinwelt um ihn empor. Und er verdorrt zuletzt. Für ihn und seinesgleichen ist die Forderung „deutsche Kunst" freilich eine contradictio in adjecto.

Wenn die Verleugner der „Kunst als Volkskunst" nur die eigenen theoretischen Gedankengänge zur Stütze hätten, so wären sie sehr leicht abgetan. Aber die eigentümliche und nicht glückliche Entwicklung unseres deutschen Kunstwesens gibt ihnen Scheingründe an die Hand. Mit Dürer trat der Genius der deutschtümlichen Malerei zum erstenmal machtvoll in die Erscheinung. Er hob sich scharf ab von den Leistungen der verwandten germanischen Stämme, eine ganze Welt schied ihn von allem Romanischen in der Kunst. Daß sein Werk nur auf deutschem Boden erwachsen konnte, das bezweifelt keiner. Was sein doch so durchaus künstlerisches Wesen von allem Fremden, Ausländischen trennt, soll gerade bei der Betrachtung Wilhelm Steinhausens untersucht werden. Aber es ist immer das Verhängnis der deutschen Entwicklung auf jedem Gebiet gewesen, daß ihr die schöne jahrhundertelange Stetigkeit versagt blieb, deren sich fast alle anderen Kulturvölker zu erfreuen hatten. Nur vereinzelt tauchen später bei uns Erscheinungen auf, die wieder auf Dürers Geist zurückgehen; wir nennen Schwind und, in unserer Zeit, Thoma und Steinhausen. Es ist eine selbstgefällige Mythe, den dreißigjährigen Krieg dafür verantwortlich zu machen. Er brauchte eine schon wieder abbrechende Entwicklung im Kunstgewerbe, in der Malerei, Architektur, Plastik und Literatur gar nicht erst zu vernichten. Im tiefsten Grunde lag es immer an einer mangelnden Konsolidation unserer Nationalität, daß sie nicht ruhig wie andere Völker an ihrem Eigensten festhielt; dieses Eigenste war eben nicht eindeutig genug, sondern schwankte immer. Der Mut zur selbstbewußten Einseitigkeit fehlte. Das ist gerade für den Deutschen stets eine fatale Forderung, einseitig, wenn auch im guten Sinne, zu sein. Er setzt seinen Stolz darein, die größte, vielseitigste Empfänglichkeit zu besitzen. Und gewiß hat sie in besonderen Glücksfällen so weltweite Persönlichkeiten wie Goethe ermöglicht. Aber im Durchschnitt hat sie sich als Mangel an starkem, prägnantem Eigencharakter erwiesen. Wir sehen unsere reichsten Talente fast immer in der Fremde hausieren gehen. Dabei verwischt sich ihre angeborene heimische Art und das Fremde kann trotz aller Mühe nicht völlig erworben und einverleibt werden, da

zu seiner Aufnahme die Tradition, die unbewußte Durchdringung mit dem ganzen Geist und Temperament eines anderen Volkstums naturgemäß fehlt. Als ein großes und erschütterndes Beispiel dafür steht Anselm Feuerbach vor uns. Wie riesenhaft ist sein Ringen und auch sein Können! Aber auch er scheiterte an der unlösbaren Aufgabe, Griechentum und Renaissance dem deutschen Wesen aufzupfropfen. So haftet seinen Bildern bei allem Formenadel etwas Graues und Krankes an, sie bleiben Szenen und Akte einer Lebenstragödie. Zur Tragik reicht es allerdings bei unseren heutigen Auslandsschwärmern nicht hin. Sie holen sich ihre technischen Rezepte von der Seine und den holländischen Grachten und malen Motive aus Deutschland darnach, die notwendig abstrakt, für uns nicht bezeichnend, sind. Und dann stellt sich selbst ein Künstler von der Bedeutung Max Liebermanns vor zwei Bilder hin, das eine von ihm, das andere von Leibl, und fragt leichthin: Was ist da nun deutsche und was jüdische Malerei?

Diesen Mißverständnissen liegt bei uns immer noch die alte Streitfrage zugrunde: in welchem Verhältnis stehen Stoff und Form im Bilde, wie im Kunstwerk überhaupt? Die ausgesprochenen Anhänger des l'art pour l'art, den wir aus Frankreich bezogen haben, legen dem Stoff, dem Vorwurf, überhaupt keine Bedeutung bei. Sie sagen: die Kunst ist überhaupt nur Form, ihr empirischer Gegenstand bleibt gleichgültig; ein phosphoreszierender Düngerhaufen kann interessanter, „dankbarer" sein, als ein Wald in der Abendsonne. Folgerichtig hat dies Prinzip zu jenen scheußlichen pleinairistischen Portraits geführt, die Pestkranken und Wasserleichen, nur leider dem vergewaltigten Modell nicht glichen. Von solchen Künstlern wird der Begriff „Stoff" höchst grob aufgefaßt. Sie verstehen darunter z. B. einen Ausschnitt der „wirklichen" Landschaft. Aber was bedeutet überhaupt „wirklich"? Ist mein Auge laienhaft gebildet, so sehe ich vielleicht der Hauptsache nach nur braune Stämme mit grünem Laubdach und grauem Himmel darüber; ist es feiner, so flimmern mir hundert Zwischentöne neben einander auf; ist es künstlerisch geschult, so ordnet es mir die Farben und Töne in einen Rhythmus ein und löscht selbsttätig störende oder gehäufte Formen und Farben aus. Aber schon beim Laien schaut die Seele durch das Auge: die Frische der Natur wittert ihn von diesen Bäumen an, ganz unmittelbar, ohne Reflexion. Und dem Maler sollte es — so wollen es die extremen Artisten — verboten sein, ein Symbol des großen, immer jungen Lebens in ihnen zu sehen und so es darzustellen? Er soll als dürrer Wissenschaftler nur die Optik des Lichtes und die Geometrie der Formen geben? Hiefür haben wir die Photographie, im Notfall die farbige. Aber glücklicherweise ist der „Stoff", ehe noch

der erste Pinselstrich geschieht, schon durch so viele Filter der Seele gesickert, daß er aller absichtlichen Wissenschaftlichkeit spottet. Und mit dem Stoff in diesem kunstgemäßen Sinne hat sich der Maler auseinanderzusetzen. Nicht jeder Gegenstand kann die Seele des wirklichen Künstlers zu dieser scheidenden, reinigenden Tätigkeit anregen. Die Kunst ist ein Lebenstrieb; sie fragt, auf ihre Weise, nach dem, was an Großem, Tiefem, Herzbewegendem hinter den Erscheinungen steht. Darum wendet sich der Instinkt des echten Künstlers immer Stoffen zu, die, dargestellt, eine Antwort auf so brennende Fragen versprechen, und diese Stoffe werden keine Düngerhaufen sein.

Dieses Hinstreben zu hohen, würdigen Vorwürfen der Darstellung ist das innerste Erkennungszeichen echter deutscher Kunst von jeher gewesen. Sie will Seelenkunst sein, will auch in der Außenwelt vor allem den Ernst und die ewige Bedeutung des Innenlebens spiegeln. Die von ihr erfüllten Künstler fühlen sich in einem verantwortungsvollen Priestertum ihrem Volk gegenüber und haben den festen Glauben, daß die Ziele der Kunst in ihrem letzten Grade mit denen reiner Religiosität zusammenfallen. Daher ist ihnen auch bei aller handwerksmäßigen Treue die Farbe nicht das Primäre: sie bleibt ihnen Ausdrucksmittel und darf nicht als Selbstzweck überwuchern. „Unsere Maler denken heute zu viel an die Farbe, zu wenig an das Bild und seinen Gehalt," sagt einer unserer gediegenen Meister; und ein anderer variiert es so: „Sie stellen nur ihre Technik dar." Diese dekadente und materialistische Richtung wurde durch die Nachäffung der Franzosen bei uns großgezogen. Die Nachäffung: denn auch ein so großer Franzose wie Corot sagt von sich, daß er nicht die Natur, sondern seine Liebe zu ihr habe malen wollen. Gewiß liegt in solchen Formulierungen eine Gefahr, nur nicht für den geborenen Maler. Denn er wird eben immer mit streng malerischen Mitteln, in Farben, Tönen, Formen seine Empfindungswelt darstellen. Darum kann er der Verkleinerungen seiner Gegner spotten, die in seinen Werken die „Anekdote", das „Literarische" wittern. Er wird sich nicht, um sie zu belehren, dazu bequemen, lediglich mit photographischer Ängstlichkeit ein Stück Natur wiederzugeben. Dies ist Wissenschaft, und nicht einmal exakte, aber keine Kunst! Für Künstler wie Steinhausen ist liebevolle kontemplative Betrachtung der Impuls zum Bilden, so wie er es für Dürer war. So spricht er es auch aus in seinen Aphorismen, die er sich bei seiner rührenden Bescheidenheit nur mit Mühe entreißen ließ [1]): „Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, daß

[1]) In der Zeitschrift „Der Deutsche", Bd. I, 1. Heft. Berlin.

alle Malerei, da sie auf Anschauen der in der eigenen Natur sich spiegelnden Außenwelt beruht, kontemplativ sein muß. Darum entstanden im Mittelalter so große Werke der Malerei, so seelisch reich, weil der Hang zu kontemplativ sich versenkender Betrachtung so vielen Gemütern mitten unter den stürmischen Bewegungen der tatenreichen Zeit eigen war. Es war derselbe Hang, der Unzählige in die Stille der Klöster und Wälder zog." Was suchten jene Eremiten? Einen einheitlichen tiefen Sinn der verworrenen Erscheinungswelt; für sie war die Kunst um des Lebens willen da, nicht umgekehrt, wie viele Moderne wollen. „In dem winzigen Teil einer Blume liegt derselbe nach Vollendung strebende Sinn, wie in dem Sonnensystem der Sterne, aber auch dieselbe beruhigende Kleinheit der Gestaltung, die uns den Raum und die Zeit, die unendlich, ewig sich ausdehnen, stückweise ausmalt." Nach Steinhausen beruht eben „die Liebe zu den Erscheinungen" — und damit der künstlerische Grund, sie darzustellen — „einmal in der von allen Sterblichen geteilten Kleinheit seiner Grenzen, in der unser kleines Sein sich spiegelt, zum andern aber in der Beziehung zu einem Unermeßlichen, nach dem alles Geschaffene sich auszudehnen strebt." Aus solchen Gedanken weht der Atem altmeisterlichen deutschen Geistes, seine Liebe zum Kleinen, sein Drang zum Unendlichen. Man sieht: die Frage nach dem Technischen wird hier nicht berührt, aber nur weil ihre Lösung als selbstverständlich vorausgesetzt wird; außer acht gelassen ist sie keineswegs. Einzig auf dem Mißverständnis hierüber ruhen jene Vorwürfe, die in ihm eine Zwittererscheinung, einen in Malergewand verkleideten Poeten, erblicken wollen. Dieselben Kritiker sahen ja lange in Hans Thoma nur einen „Feld-, Wald- und Wiesenpoeten". Aber wenn ihre Stimmen längst verstummt sind, werden diese „Poeten" noch als echte Maler gelten. Denn sie haben die dem Deutschen von jeher eigentümliche Note seelischer Äußerung, das Gemütvolle. Unsere heutige Ausländerei will es als Schwäche, als Unreife unterdrücken, aber es lebt zu tief in der Natur unseres Volkes, um sich verwischen zu lassen, und so können dauernden Anklang nur die Künstler finden, die aus dem Gemüt, dem Herzen heraus schaffen.

Deutsche Kunst war immer sachlich, nicht oberflächlich formal, sie opferte stets dem Gehalt zuliebe gern die dekorative Entfaltung, scheute charakteristische Ecken nicht, um glatter, inhaltsloser Stilisierung zu entgehen. Im Ganzen, darf man sagen, herrscht der Drang vor, Lebendiges, nicht bloß spielerische Formgebilde zu geben. Es ist natürlich, daß das äußere Dasein eines Steinhausen dieser künstlerischen Richtung entspricht; es ist nur die Probe aufs Exempel. In der Waldestiefe des Harz reifte er heran, wo Bäche und Wasserstürze von

Märchen rauschen. In der milden Dämmerung der heimatlichen Geißblattlaube ging seinem heiter-ernsten Knabengemüt das Verständnis der heiligen Geschichte in großen ruhevollen Bildern auf. Und sein Instinkt ließ ihn nach der Lehrzeit in Berlin wieder eine wahlverwandte Umgebung finden, wo sich sein so reines und sanftes Temperament am glücklichsten entfalten konnte. Er siedelte vor reichlich dreißig Jahren zu dauerndem Aufenthalt nach Frankfurt am Main über. Dort in der alten Reichsstadt, die mit der Fülle ihrer romantischen Kunsterinnerungen der eigenen traumhellen Richtung des Künstlers sympathisch entgegenkam, wurzelt das reiche Werk seiner Mannesjahre. Draußen in der Wolfgangstraße hat er sein stilles Atelier seit einem halben Menschenalter inne. Klein ist sein Haus; aber ein schmales Ziergärtchen dehnt sich freundlich davor aus; und vor allem: in den dämmernden Innenräumen selbst blüht und sproßt ein herdwarmes, trauliches Leben, ganz von Kunst verklärt. So entspricht sein Leben harmonisch seinen Kunstanschauungen und seinem Wirken. Eine gedämpfte Milde durchströmt beide, aber sie ist nicht der Ausfluß irgendwelcher Schwäche, sondern der einer organischen, stillen, zielsicheren Kraft.

Eine solche Natur mußte starke Beziehungen zur Heimatkunst gewinnen. Steinhausen selbst sagt es sehr deutlich: „Deutsche Kunst ist in ihrem Wesen des weiteren Heimatkunst." Auch daraus haben ihm Gegner zuweilen einen Strick drehen wollen. Nun: wir sind mit ihnen der Ansicht, daß „Heimatkunst" als Programm, als Schlagwort, etwas ebenso Ungesundes und Übertriebenes ist, wie das rücksichtslose „l'art pour l'art". Verflacht dieses, so engt jenes ein, macht den Künstler schrullenhaft und läßt ihn über dem stofflichen Motiv die Kunst vergessen. Aber mit dieser erklügelten Heimatkunst hat Steinhausen gar nichts zu tun. Er schafft Heimatkunst, weil er naiv in der heimischen Erde wurzelt, und so wird sie unter seinen Händen ganz von selbst zur Weltkunst. Das Geheimnis weittragender Wirkung eines Kunstwerks liegt immer darin, daß es Erdgeruch und Tönung einer deutlich begrenzten Umgebung in sich trägt. Denn die Kunst hat mit den anderen großen Kräften des Lebens dies gemein, daß sie sich nur durch persönlichen Stempel, scharfen Eigencharakter, gegenüber fremden Charakteren durchsetzen kann.

Unter Steinhausens Pinsel nehmen auch die heiligen Geschichten unwillkürlich deutsche Wesenszüge an, viel ungezwungener als etwa bei Uhde, der Christus im Arbeitskittel unter Arbeiter stellt; ihm glaubt man so naive Auffassung nicht, den alten Niederländern hat man sie noch geglaubt. Steinhausens diskrete Richtung hielt ihn davon ab, die biblischen Erscheinungen durch allzu individuelle

Behandlung ins gewöhnlich Menschliche zu verkleinern. Wohl aber läßt er die Natur, die sie durchschreiten, die deutsche Landschaft sein, Büsche, von mitteldeutschem Sommerduft umwoben, drängen sich von sanftgewellten Hügeln wie liebend der Maria entgegen, die in süßer Demut und voll Ahnung ihrer göttlichen Mutterschaft über die Höhen wandelt. Und nur in Deutschland gibt es Landschaften der Art, die uns in Steinhausens Märchenbildern entgegenweben, Schöpfungen, die ebenbürtig neben denen von Schwind und Ludwig Richter stehen. Darum beginnen sie auch — in lithographischen Vervielfältigungen — zum Gemeingut unseres Volkes zu werden.

Steinhausen ist vielleicht vorwiegend Landschafter. Von Frankfurt aus zieht es ihn immer wieder in die nahe, herrliche Natur des Taunus, des Spessart und des Odenwaldes. Wenige Maler haben so sicher den Charakter der geschilderten Landschaft getroffen. Gerade hier ist der Platz, jene Kritik zu entkräften, die ihm Vernachlässigung der technischen, ja überhaupt der rein malerischen Seite des Schaffens vorwirft. Allerdings spricht er es ganz entschieden aus: „Form und Farbe sind nicht Erkennungszeichen unserer Kunst.“ Aber man täte ihnen sehr unrecht, wenn man deshalb glauben wollte, er vernachlässige Form und Farbe. Er fordert nur, daß die technischen Ausdrucksmittel der Herausbildung des Inhalts zu dienen haben, in ihm aufgehen und nicht virtuoser Selbstzweck bleiben. Was er mit sicherem Pinsel auf die Leinwand wirft, bedarf keiner Erläuterung am unteren Rande des Bildes. Das ist Zeugnis genug für seine meisterliche Beherrschung der Technik. Ob er ein Kornfeld am Abend gibt, das mit strotzend grünen Halmen und falb sich färbenden Ähren unter dem Frühsommerhimmel wogt; ob Gewitterwolken tief und schwer, Frühlingswolken hoch und leicht unterm Firmamente ziehen: immer ist Jahres- und Tageszeit für den Naturfreund unmittelbar erkennbar. Da hat er eine Regenstimmung im Mai; vorn gefüllte Büsche, mit Blütenkerzen übersät, und die von Regenluft noch sanft verhangene Landschaft scheint aufzuatmen und sich erquickt zu dehnen; das ist ein Mai, wie ihn nur die gesegnete mitteldeutsche Zone kennt. So sind auch in seinen monumentalen Wandmalereien und Fresken im Wernigeroder Theobaldistift, im Frankfurter Kaiser Friedrich-Gymnasium, Kolorit und Linie gleich sicher, kräftig vollendet behandelt. Und wo auf seinen religiösen Bildern die Figuren stark typische Züge tragen, liegt es nicht an seinem Unvermögen zu charakterisieren, sondern ein frommer Takt bestimmt ihn, das Überirdische nicht zu sehr zu subtilisieren. Sonst erweist sich gerade wieder in der markanten Linienführung seine Abstammung von Dürer.

Und doch soll Steinhausen kein Maler, sondern „nur“ ein Dichter sein! Wohl, er ist es, aber in dem Sinne, in dem alle echten deutschen Künstler Dichter gewesen sind: daß sie sich nicht daran genügen ließen, ein armes Stück Natur leidlich richtig wiederzugeben, sondern ihre warme, reine Seele in ihre Bilder hineinmalten; daß sie aus ihnen nachdenklich, froh und warm Symbole des großen, ewigen Lebens schufen. Steinhausen selbst mag hier das Schlußwort nehmen: „Die Kunst soll Geschaffenes mit Geträumtem, Sinnliches mit Geistigem verbinden. Heiliger Ernst ist, im letzten Zwecke, deutsche Kunst.“

Das Volkstümliche in Steinhausens Kunst.

Von Johannes Schöttler.

Es war vor etwa zehn Jahren, da suchte ich einen mir bekannten christlichen Buchhändler zu einer kleinen „Steinhausen-Ausstellung" in seinem Schaufenster zu ermutigen. Nur mit Widerstreben ging er daran; erst als ich ihm die mir gehörigen Kunstblätter, die in schönen nach Zeichnung gefertigten Eichenrahmen sich stattlich genug präsentierten, für diesen Zweck zur Verfügung stellte, war er bereit und hatte schließlich selbst an dem kleinen Unternehmen große Freude. Aber der unmittelbare finanzielle Erfolg entsprach doch nicht seinen Erwartungen, und er äußerte schließlich mit einigem Mißmut: „Ja, schön sind die Bilder ja wohl; aber ein Geschäft kann man doch nicht damit machen, sie sind eben nicht populär!

Der Mann hatte recht; und zwar mehr, als er im Augenblick selber wußte; Steinhausen ist in seiner Kunst nicht populär, sondern etwas besseres: er ist volkstümlich im innersten und tiefsten Sinne des Wortes!

Denn was ist der Unterschied zwischen Popularität und Volkstümlichkeit?

Popularität sucht die Masse, den großen Haufen, die unorganische Menge, welche der Wind der Tagesmeinung heute so und morgen so zusammenweht; Volkstümlichkeit wendet sich an eine organische Gemeinschaft, wie sie ein Volk darstellt, von einem Blute stammend, eine Sprache redend, durch einen Geist verbunden!

Popularität hängt von äußeren Umständen ab, von Zufall und Mode — das Volkstümliche wird von innen heraus, was es wird; es ist der Mode abhold und von ihr frei; Popularität ist etwas Vorübergehendes; wer heute

gekrönt wird, wird morgen gesteinigt — das Volkstümliche behält einen bleibenden, unverlierbaren Wert. Es kann jahrelang vergessen und verborgen sein und kommt doch wieder ans Licht in alter, ewig junger Schönheit, um Jahrhunderte zu überdauern.

Populär ist der Gassenhauer, den die Bänkelsänger singen, die Schusterjungen pfeifen und die Drehorgeln spielen; — volkstümlich das Volkslied, das aus der Seele des Volkes herausklingt und in dem es sein Tiefstes und Bestes wiederfindet; das Suchen nach dem Ewigen, den Willen zum inneren überzeitlichem Leben — hier zieht beides mit schlichtem Wort und schlichtem Ton durch Herz und Gemüt!

Dieser Edelklang des Volksliedes geht durch alle Steinhausensche Kunst hindurch. Was bei jenem in Wort und Weise zum Ausdruck kommt, spricht bei dieser zum Beschauer aus Form und Farbe.

Denn was will das Volk in seiner Kunst? Es will Einfalt und Tiefe, Leben und Freude!

* * *

Alle echte Volkskunst ist einfach, und zwar nicht nur in den Mitteln, die sie zur Anwendung bringt, sondern auch in dem Gegenstand und in der Art ihrer Darstellung. Sie steht den Dingen nicht reflektierend, sondern unbefangen gegenüber; sie redet nicht über die Dinge, sondern läßt diese selber reden. Diese Unbefangenheit muß jeder empfinden, der sich dem Eindruck von Steinhausens Bildern ganz hingibt. Da ist keine Tendenz, die in lehrhafter oder andrer Weise aus ihr herausspräche, kein Gedanke der sich hervor- und dem Beschauer aufdrängte, keine Schablone, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, sondern einzig und allein die Sprache des Wirklichen, die Stimmung, wie sie sich unmittelbar ergibt und unmittelbar wirkt.

Diese Einfalt im besten Sinne des Wortes findet sich bei unserem Meister in allen seinen Werken. Ob er das heimliche Waldweben der deutschen Landschaft vor unser Auge zaubert, ob er das Wunderbuch der Märchenwelt vor uns auftut, ob er im Porträt den Geistesgehalt einer Persönlichkeit wiederzugeben sucht, ob er die großen Heilstaten der Schrift an unserer Seele vorüberziehen läßt — immer ist er derselbe in der Einfachheit des Empfindens und Wiedergebens. Am meisten aber kommt diese Einfachheit zur Geltung auf dem letztgenannten Gebiete, dem der religiösen Historienmalerei. Hier erkennt man erst recht die Quelle, aus der diese Einfachheit fließt: es ist die Einfalt des

Herzens, die ihn zu einer geradezu einzigartigen religiösen Unbefangenheit führt. Im Mittelpunkt seines frommen Schauens steht die Gestalt des Erlösers, und Steinhausens Kunst nimmt ihr nichts von ihrem biblischen Vollgehalt — und doch ist's weder ein dogmatischer Christus, den er malt, noch ein kultischer oder gar historischer; kein zum Bild gewordener Begriff, kein römischer Überheiliger und noch weniger ein jüdischer Rabbi vor zweitausend Jahren, sondern der Christus, den die Evangelien gezeichnet haben, der über aller Zeit steht und darum jeder Zeit angehört und heute noch zu den Seinen redet, wie er damals gesprochen hat: „Ich bin bei euch alle Tage, bis an der Welt Ende!" Darum ist auch der Steinhausensche Christus ein moderner Christus, so modern, wie wir ihn kaum bei irgend einem Maler der Gegenwart finden; zeitlos und darum zeitgemäß, ohne Heiligenschein und doch „der Heilige Gottes", ohne die weiche Schönheit der klassizistischen Epoche und doch mit der „Herrlichkeit des eingeborenen Sohnes vom Vater voller Gnade und Wahrheit!"

Das klingt wie lauter Widerspruch und ist doch nur der Gegensatz, den jede echte Volkskunst in sich trägt: im kleinen Rahmen das Größte zum Ausdruck zu bringen, hinter dem Sichtbaren das Unsichtbare ahnen zu lassen, es ist mit einem Wort das Streben nach Tiefe. Der kennt die Volkskunst nur von der Oberfläche, wer sie selber oberflächlich findet. Sie dreht sich immer um zwei Brennpunkte, sie ist ein Erinnern und ein Ahnen! Darum ist das Volkslied so gern Kinderlied oder Frühlingslied, darum die leise Wehmut, die überall hindurchklingt und die stille, gehaltene Freude, dies „Helldunkel der Stimmung", wie es der germanischen Kunst so besonders eigen ist!

Wer fände dieses Erbteil deutscher Volksart nicht bei Steinhausen wieder? Wer einmal sein „Kinderparadies" gesehen oder seine „deutsche Weihnacht", sein Schneewittchen oder die Chronika eines fahrenden Schülers, der kommt nicht um die Empfindung herum: das ist alles aus einem Herzen geflossen, das ein Kinderherz geblieben oder vielmehr wieder geworden ist nach Jesu Wort: „So ihr nicht werdet wie die Kinder, so könnt ihr nicht ins Himmelreich kommen!" Und diesem Kindersinn entspringt auch das Ahnungsvolle, was in all seinen Werken in gleicher Weise zur Geltung kommt. Es liegt wie ein geheimnisvoller Schimmer über seinen Landschaften; es klingt durch Bilder wie das herrliche „Morgensonne im Waldwinkel" hindurch mit den Tönen des alten Liedes: „Der liebe Gott geht durch den Wald"; es kommt am stärksten zur Geltung in allen biblischen Stoffen, denen der Künstler Gestalt verliehen, und zwar nicht nur so, daß er in seiner Bibel gleichsam zwischen den Zeilen gelesen und Vorgänge dar-

gestellt hat, die nicht ausdrücklich erzählt sind (z. B. „Jesus segnet die Felder", „Christus im Weinberg", „den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen"), sondern geradezu „Unhistorisches" zu „historischen" Bildern gestaltet, wie z. B. im Hauptbilde des großen Wandgemäldes in Röschenrode „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid!" Aber wo es auch sein mag, im Reich der Natur oder auf dem Boden der Geschichte, überall will er eins mit seinen Bildern: Er will nicht auf der Oberfläche bleiben; er will das Unsichtbare sichtbar machen, das Irdische aufwärts heben, das Zeitliche ins Ewige verklären — mit einem Worte: Alle seine Kunst geht vom Religiösen aus und zielt aufs Religiöse hin; es ist fromme Kunst, nicht aus äußerer Absicht, sondern aus innerem Drang!

Darum fehlt ihr auch das eine nicht, was man sonst auf religiösem Gebiete so oft vermißt: das Leben. Alle echte Volkskunst will Leben; und Steinhausens Kunst trägt dies Kennzeichen der Echtheit deutlich genug an sich. Er malt nicht „lebende Bilder", sondern Leben, nicht Unempfindung, sondern Erfahrung.

Es mag schon eine Reihe von Jahren her sein, da besuchte ich den Meister im Atelier. Er hatte gerade den ersten Entwurf für „Christus im Weinberg" vollendet und ich konnte beim Betrachten der Skizze dem Meister gegenüber die Bemerkung nicht unterdrücken: „Das müssen Sie irgendwo gesehen haben!" Da lächelte er und sagte: „Heute früh ging die Mutter von Freund Th. durch den Garten und hob mit ihrem Krückstock an den Stachelbeerbüschen die Zweige auf, um nach den Früchten zu sehen. Diese Bewegung habe ich festgehalten, und so ist unversehens das Bild daraus geworden." Dies kleine Erlebnis scheint mir typisch zu sein für die Art des Meisters, zu schaffen. Alles geht bei ihm von der Wirklichkeit aus, aber es bleibt nicht an der Wirklichkeit hängen. Was Dürer einst von sich gesagt: „Ich bin inwendig ganz voller Bilder," das gilt auch von der Künstlerphantasie Steinhausens; es bedarf nur einer äußeren Anregung, um die Entstehung des inneren Bildes gleichsam auszulösen und ins Leben zu rufen.

Das ist der Grund für den künstlerischen Realismus Steinhausens, der in seiner Kühnheit manchmal an Rembrandt erinnert. Aber ein Unterschied bleibt zwischen beiden bestehen, wie er größer nicht gedacht werden kann: Bei Rembrandt wird manchmal das Weihevolle ins Profane gezogen, bei Steinhausen wird auch das Profane weihevoll; bei Rembrandt wird ein Vorgang aus der Gegenwart zur Parallele für die Geschichte der Vergangenheit, bei Steinhausen

lebt die Vergangenheit in der Gegenwart wieder auf; bei Rembrandt Gleichheit der Situation, bei Steinhausen Einheit des Geistes; bei Rembrandt „l'art pour l'art", die Kunst um der Kunst willen, bei Steinhausen „l'art pour l'homme", die Kunst um des Menschen willen, ihn zu erheben und zu erquicken mit innerlicher Freude.

„Der Künstler soll ein Wohltäter sein" — das war das Vermächtnis Ludwig Richters, was Steinhausen überkommen und mit Treue gewahrt hat. Er hat mit seiner Kunst unzähligen wohlgetan, denen er das Herz füllte mit stiller und reiner Freude. Es ist freilich kein lautes Lachen, was von seiner Kunst ausgeht. Denn lautes Lachen gibt's nicht auf so schweren und einsamen Wegen, wie „Meister Wilhelm" sie in seinen Lehr- und Wanderjahren geführt worden ist. Und dennoch ist's eine große und starke Freude, die uns aus dieser Kunst zufließt; denn sie kann den Menschen besser machen. Sie kann es, und sie muß es! Vor diesen Bildern hält nichts Gemeines und Niedriges Stand; sie sind die Kinder eines reinen, lauteren und edlen Künstlergeistes. Hierin liegt die Bedeutung dieser Kunst für das deutsche Volkstum in Gegenwart und Zukunft. Wo das deutsche Volksgemüt solche Werke noch an- und aufnimmt, da ist der Boden vorhanden für die sittliche Erneuerung unsers Volkes; da werden sie aufwärts weisen und aufwärts ziehen und das eine Wort in jede Seele schreiben: „Große Gedanken und ein reines Herz, das ist es, was wir uns von Gott erbitten wollen!"

Wilhelm Steinhausen als Landschaftsmaler.

Von Carl Neumann.

Je mehr die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts anfängt, für uns historisch zu werden, je auffälliger gewisse Künstlernamen und Schulen, die jahrzehntelang im Vordergrund des Interesses standen, ihren Glanz einbüßen, um so stärker tritt das Originale und dauernd Wertvolle an der deutschen Landschaftsmalerei des abgelaufenen Jahrhunderts hervor. Schwind, Böcklin, Thoma, auch wenn sie sich nicht in ein Fach einsperren lassen, haben ihre tiefsten Wurzeln in der Landschaftsmalerei. Selbst die ausgesprochenen Figurenmaler, selbst solche, die man gewöhnt ist, im Gegensatz zu den ebengenannten anzuführen, auch sie haben sich mit den Problemen der Landschaftsmalerei auseinandergesetzt.

Wollte man eines Tages versuchen, die psychologische Erklärung für dieses Emporkommen der Landschaftsmalerei zu geben, uns die zunehmende Naturliebe, ja Leidenschaft für die menschenferne Natur zu verfolgen, so würde man die tiefgehende Strömung des Pessimismus in der Weltanschauung des neunzehnten Jahrhunderts sicher nicht außer Acht lassen. Die ungeheuren Umwälzungen, die das menschliche Dasein in unerhörter Weise aus gewohnten Lebensgleisen geworfen haben, Unruhe, Hast und Genußsucht, die die Freudlosigkeit betäuben soll, haben eine Friedenssehnsucht und weltflüchtige Stimmungen erzeugt. An Stelle der entwurzelten Religiosität ist ein Naturkult getreten, der ohne irgend sittliche Gesinnungen zu erzeugen, nach der Art eines Kultes als stärkstes Narkotikum auf die erschütterte Seele des neunzehnten Jahrhunderts gewirkt hat. Wer dächte nicht an Schwinds unzugängliches Waldesdickicht und seine welt-

fernen Einsiedler? oder an Böcklins Toteninsel und selige Gefilde und ihre feierlich erlösende und beruhigende Friedhofsstimmung?

Von diesen Stimmungen ist Wilhelm Steinhausen *nicht* ausgegangen. Seine geistig-künstlerische Herkunft ist eine andere. Seine Landschaft hat einen ganz anderen, selbständigen Charakter.

Steinhausen ist von der religiösen Kunst hergekommen.

Die religiöse Kunst, einst jahrhundertelang nahezu alles, was Kunst war, umfassend, ist im neunzehnten Jahrhundert erloschen. Ansätze, sie wiederzubeleben, sind der Reihe nach auf tote Gleise geraten. Eine Natur aber, die Kraft genug hat, sich zu behaupten, und in der schöpferische Gaben ruhen, leidet nicht an Ungunst oder Gunst der Zeiten, und Steinhausen war eine religiöse *Natur*. Ihm waren die Tatsachen, Empfindungen und Gedanken der heiligen Geschichte tägliche Beschäftigung und Nahrung. Sie waren in ihm nicht als etwas Überliefertes, Angewöhntes, sondern als etwas Gegenwärtiges und als lebende Wahrheit Empfundenes. Wenn er als Künstler anfing, diese Gestalten und Gefühle zu versinnlichen, so konnte er nicht auf den seltsamen Umweg kommen, sie „echt" machen zu wollen, indem er Jesu und seinen Jüngern Judennasen oder Araberkostüm gab und eine orientalische Landschaft als Prospekt malte. Für Steinhausen war die heilige Geschichte näher; sie war *allgegenwärtig*.

Und nun, denke ich mir, geschah ungefähr Folgendes. Wenn er als junger Mensch, voller Träume und voll Sehnens, passioniert für dieses und jenes, eines Tages allein mit der Natur war, so erblickte er wunderbare Gesichte. Auf dem weiten abendstillen See, den Berge, gegen den leuchtenden Himmel gestellt, wie dunkle Wände umgaben, sah er Christus heranfahren im Kahn, mit erhobenen Armen mahnend und predigend. Mitten in der Einsamkeit der Elemente diese mächtige einsame Gestalt. Er glaubte sich angesprochen; auf den Flügeln des Abendwindes kam der Ton ihrer Stimme zu ihm. Und weiter. Beim hellen Tagesglanz, in der unsäglichen Pracht des Sonnenlichtes, in dem Rausch der Gerüche, Farben und Formen, da tritt plötzlich in seine Empfindung die Erinnerung des Blinden, der von dem allem ausgeschlossen ist, dem die Welt tot ist, und der blindenheilende Jesus erscheint ihm, wie er dem armen Blinden die Herrlichkeit aufschließt. In dem Parallelismus dieser Erinnerungen und Eindrücke ist nichts Gesuchtes und Geklügeltes; es sind da keine Haupt- und Nebendinge, nichts, was Inhalt oder nur Staffage wäre; es ist da kein Unterschied zwischen Text und Randbemerkung. Es ist, wir wiederholen es, das

Geheimnis einer religiösen Natur, die auf der Wiese und im Wald einem Sonntagskind gleich göttliche Fußspuren gewahrt.

Wir wollen nicht fragen, wie weit die evangelische Geschichte einer solchen Auffassung entgegenkommt. Sie ist nicht nur Figurendarstellung und -erzählung. Christus predigt nicht schlechthin, sondern er predigt auf dem Berg oder am See; ein Sturm überfällt ihn u. s. f. Die Landschaft begleitet wie eine Wandeldekoration die Geschehnisse. Allmählich mochte Steinhausen aufgehen, daß die ihm immer wiederkehrende gemeinsame Vorstellung von heiligen Figuren und Landschaft nichts Zufälliges oder bloß seiner persönlichen Auffassungsart Zugehöriges sei, sondern daß hier eine Art notwendiger Darstellungsform vorliege.

Alle modernen Darsteller religiöser Dinge sehen sich, sofern sie frei künstlerisch schaffen und nicht einer übereinkömmlichen Typik folgen, vor die Frage gestellt, wie der menschlichen Erscheinung ihrer Gestalten das Alltägliche, Befangene, Zufällige und Einmalige abgestreift und ihnen dafür der Hauch des Göttlichen verliehen werden könne. Rembrandt, der häufig gelassen seine Modelle wiedergab, hat sie durch den Zauber seines Lichts und seiner Farben verklärt und in eine andere Welt emporgehoben. Von unseren Zeitgenossen sind verschiedene Wege eingeschlagen worden. Uhde hat seinem Christus, so alltäglich das Licht, so modellmäßig die übrigen Figuren sind, freigeschaffene Züge und Gestalt verliehen. Gebhardt hat durch altertümliches Kostüm sozusagen die Distanz auszudrücken gesucht. Von allen diesen ist Steinhausen verschieden. Ihm offenbarte sich in der Landschaft das Ausdrucksmittel, das er zur Steigerung, zur Entfernung, zur Erhebung, zur Verallgemeinerung, zur Stimmung gebraucht. Die Landschaft ist für seine religiösen Bilder nicht ein beliebiger Hintergrund, sondern sie ist ein höchst ausdrucksvoller und wesentlicher Bestandteil.

In größerem Maßstab hat Steinhausen dieses Prinzip, (wenn man angesichts eines natürlichen Schaffens so sagen dürfte) in der Gemäldereihe der Grabkapelle Lanckoronski in St. Veit bei Wien durchgeführt. Doch kann ich hier darüber nichts Eingehenderes aussagen, da ich nur die Abbildungen davon kenne. Die später vollendeten Fresken in der Aula des Kaiser Friedrichs-Gymnasiums zu Frankfurt am Main bieten offenbar die gleichen charakteristischen Züge. Sie sollen an dieser Stelle nicht beschrieben werden; nur bei dem in diesem Zusammenhang Interessierenden müssen wir verweilen.

Der Eindruck des Raumes ist überaus erhebend. Durch eine Reihe großer Rundbogenfenster fällt das hellste Licht auf die Langwand gegenüber. Über

dunklerem Sockelgetäfel die lichten Bilder in zwei Reihen: in der Hauptsache Illustrationen evangelischer Parabeln, darunter ein niederer langer Predellenstreifen. Man würde Steinhausens Beifall nicht finden, wenn man die dekorative Wirkung des Flächenschmucks besonders lobte. Dem bloß formal Schmückenden und Spielenden ist der Meister nicht allzu hold. Immerhin hat auch er darauf gehalten, daß von den Bildern rechts und links auf der Langwand eine beiderseitige Steigerung nach dem Mittelstück zu ausgehe, und dies durch die formalen Ausdrucksmittel. Das Zurückgehaltene und Gedämpfte kommt in dem Mittelbild frei zu Wort. Über dem Mittelbild steht die Inschrift: Und er lehrete sie. Man sieht Christus ganz allein mit erhobener Rechten auf dem Berg sitzen. Dunkelblond in ziegelrotem Gewand, darüber ein weißer Mantel. Einsam in großer Landschaft. Zu seinen Füßen rotblühendes Heidekraut. Die Bergkuppe, auf der Christus sitzt, nimmt den Vordergrund ein; sie dacht sich nach rückwärts in ein grünes Wiesental ab, durch das sich ein Bach schlängelt. Dann steigt es wieder an; an den Abhängen drüben sieht man reifende Felder, von Baumgruppen durchzogen, oben Wald, der den sanftgeschwungenen Umriß der Berge noch weicher macht. Weiße Wolken am Himmel, die blaue Streifen durchscheinen lassen. Was sagt diese Landschaft dem fühlenden Beschauer, wie ergänzt sie den Eindruck der Lehrworte Christi? Das erste ist das Gefühl, daß die Szene auf einem Berg ist. Die freie Höhenluft, der weite Blick geben dem Wort Bergpredigt einen besonderen Klang. Hoch über dem Tal, über Dunst und Niedrigkeit, glänzt hier die Sonne, das Grün vergoldend. Berg, das heißt, hoch und frei, der Sonne näher, und diese Empfindung gibt der Gestalt des Herrn eine unbeschreibliche Resonanz. Auf hoher Warte hohe Worte. Dies ist gar nicht anders möglich. Die Einheit des Bildes ist vollkommen; der Reichtum und die Fülle darin unbeschreiblich. Es steht über einer fast monochromen Predelle, die im Gegensatz zu dem sonnigen Frieden die Jünger im Seesturm darstellt, in einer grisailleartigen Behandlung, die etwas nach braun und orange gestimmt ist.

Man sollte vor dieses Bild des lehrenden Christus auf der Berghöhe die führen, die Steinhausen noch nicht kennen. Er ist ganz in diesem einen Werk.

Der Predellestreifen enthält rechts und links von dem monochromen Mittelstück der Jünger im Sturm die Geschichte des barmherzigen Samariters und die vom verlorenen Sohn, und zwar in erzählender Folge. Die landschaftliche Szenerie ist für die ganze Erzählung gemeinsam; doch hat sich der Künstler ausgedacht, mit dem Fortschritt der Tageszeit den Ablauf der Geschehnisse zu

begleiten. Der verlorene Sohn reitet früh morgens weg. Dann sieht man ihn bei seiner Schweineherde verzweifelt die Hände zum Himmel heben. Nachmittagsstimmung mit Regen. Da er zum Vaterhaus heimkehrt, liegt gelbroter Abendglanz über dem Himmel. Dasselbe ist auf der Samariterseite zu beobachten. Die Guttat wird von der untergehenden Sonne verklärt; beim Ankommen im Gasthaus ist es Nacht, und die Sterne scheinen. Der leichte Irrationalismus dieser Darstellungsfolge wird ausgeglichen oder ausgeschaltet, indem in der Regel Baumgruppen die einzelnen Szenen trennen, die durch diesen Ersatz architektonischer Gliederung zu einer gewissen Selbständigkeit zu gelangen scheinen. Das kleine Meisterstück dieses Predellestreifens hat in dem Zusammenklang von Landschaft und Figur seinen Höhepunkt in der Szene des Ausritts des verlorenen Sohnes. Er hat sich aufs Pferd gesetzt und Abschied genommen; neben dem Reiter gehen drei Gesellen zu Fuß her und schwenken die Mützen. Von ihm sieht man nur ein verlorenes Profil, wie er ein paar Feldarbeiterinnen grüßt, die am Weg stehen. So ziehen sie von dannen; man sieht sie vom Rücken, aber man sieht zugleich alles, was vor ihnen liegt. Da liegt ein matt ergrünendes Tal und jenseits auf einem breiten Bergrücken eine große Stadt mit Türmen und Kuppeln. Dann breitet sich abermals eine Fernsicht mit Berglinien, und dies alles in einen Schleier von weißlichem Morgendunst gehüllt, der fragend lockt und raten läßt. Wie weit ist die Welt, und wie entschuldigt man den jungen Menschen da auf seinem Grauschimmel, daß er so fortreitet! Die Silhouette dieser Reiterfigur und die Morgenlandschaft, eines ergänzt das andere; die Landschaft verdolmetscht die Psychologie der Figur.

Was die malerische Behandlung der Landschaft anlangt, so ist alles in großen Tonmassen gesammelt, die durch leise Kontraste belebt sind. Herbstzeitlosen mit ihrem fahlen Rosa stehen auf einer grünen Wiese; ein rotes Ziegeldach sieht von einer bräunlichen Halde. Die Haupttöne aber wachsen zu ruhigen Akkorden zusammen, ein brauner Vordergrund mit violettgrauer Ferne u. s. w.

Ich glaube, von diesem Zusammengehen der Landschaft mit dem religiösen Stoff bei Steinhausen muß man anfangen, wenn man die besondere Schönheit und den Sinn seiner Landschaftskunst überhaupt begreifen will. Von diesem Umgang, den sie so oft genossen hat, ist ihr eine Weihe oder, daß man es allgemeiner ausdrücke, eine besondere Vergeistigung und Seele erhalten geblieben. Durch diese eigentümliche innerliche Kraft kann Steinhausen bei seinen Landschaftsmotiven das äußerlich Bestechende, Glänzende, das Berühmte, sozusagen die vulgäre Attraktion, entbehren. Orientalische, exotische Landschaften hat er nie

gesucht; Italienisches ist vereinzelt geblieben. Seine Liebe gehört dem deutschen Mittelgebirge.

Auf dem besprochenen schönen Gemälde der Bergpredigt ist die Landschaft ein Stück Odenwald. In die schlichte Erscheinung der Natur weiß Steinhausen etwas merkwürdig Herzliches zu legen. Er hat den Wiener Wald, der von der Ebene und dem großen Stromtal begrenzt wird, lieb gewonnen, und ebenso die Taunushöhen, die so königlich die satte Ebene überragen, in der Frankfurt liegt. Der Harz und das Quellgebiet der Weser, Spessart und Westerwald, hier hat er überall Wald und Flur, das schwankende gelbe Kornfeld und die braune Ackerfurche, den klaren Bach und die dunkeln Berge mit liebendem Auge sich angeeignet. Vor allem ist sein Blick über die Ebene den Wolken nachgezogen, bildend und träumend, wie sie sich lösen und ballen, turm- und gebirgartig sich aufstemmen, sich verdunkeln, Regen und Sturm brüten oder sich anstrahlen lassen vom Licht des Mittags und vom Gold des Abends. Eine Märchenwelt voller Verwandlungen und abenteuerlicher Figur, diese Wolken, die für kleine und große Kinder immerfort zu erzählen wissen.

Es gibt heut viele Landschaftsmaler, die aus der Natur so etwas wie ein Farbenmenu aufpicken, seltsame Sensationen für den Kitzel des Auges suchen, denen kaum die lautesten Herbstfarben für ihr orchestrales Bedürfnis genügen, und denen die Natur wie ein Riesenplakat erscheint, das in auffälliger Weise durch ungewohnte Farbenintervalle den stumpfen Wanderer anschreit und anstößt. Für Effekte d. h. Wirkungen um der Wirkung willen, ohne inneren Zwang oder Anlaß, ist Steinhausen nicht zu haben. Wir bemerkten schon, daß seine Vorstellung von Kunst mit Dekoration nichts gemein hat.

Seine Landschaft ist mit dem Figurenbild geboren, und zwar mit dem religiösen Stoff. Dann aber geht er einen Schritt weiter und streift in seiner Landschaft den religiösen Gegenstand ab. Jene Darstellung der Morgenfrühe mit dem verlorenen Sohn, jene Abendlandschaft mit evangelischer Staffage, sie kommen auch als Einzelbilder mit Profanfiguren vor; ein Reiter, der an einer Baumgruppe vorbei den sich windenden Weg in den nebeligen Morgen hinausreitet; ein Bauer, der sich müde am Abend auf die Bank vor sein Haus gesetzt hat. Und der Künstler geht noch einen Schritt weiter. Er läßt die Figur völlig weg. Diese Steinhausenschen Landschaften ohne Figuren sind etwas ganz Besonderes; ich glaube, man kennt sie aus vielen andern heraus. Ihr Charakter ist, daß sie, obwohl ohne Figuren und ohne religiöse Figuren, doch einen religiösen Gehalt bewahrt haben, der den Beschauer ergreift. Für den

der ein Ohr hat, solche Töne zu erlauschen, haben diese Naturausschnitte etwas Heilig-stilles, Tiefes, Gemütvolles; wie Lieder ohne Worte. Räume, in denen etwas erlebt und empfunden worden ist, und wovon ein Hauch zurückgeblieben ist, nicht sichtbar verdeutlicht, aber vernehmlich der beschwingten Ahnung.

In diesen Landschaften kommt Steinhausen auch den Wünschen der modernen Kunst am weitesten entgegen, welche die gedankliche Anregung verbieten und alles auf die rein künstlerischen Ausdrucksmittel beschränken möchte. Wie dennoch in der Landschaft Steinhausens so viel geheimnisvolle Töne mitschwingen, dies außer als subjektiven Eindruck und erlebte Erfahrung zu erklären, muß wenigstens versucht werden.

Da ist z. B. eine Abendlandschaft. Wiesen und Bäume und Hügel, alles ist zu einer großen Schattenmasse zusammengewachsen. Die Sonne ist untergegangen; dunkel stehen die Bergränder gegen das leuchtende Firmament. Das letzte Aufflammen vor der Nacht. Der Umriß des Bergs, der wie eine finstere Wand gegen das Licht steht, zeigt eine Einsenkung in der Mitte; die Linien neigen sich von beiden Seiten müde zusammen. Wer will nachrechnen, was diese Erschlaffung der geschwungenen Berglinie bedeutet? Etwas von müder Sehnsucht, von Ruheverlangen webt in dem Bild.

Eine Hügelkette, an deren Fuß ein Bach zwischen Wiesen und Gebüsch fließt. Heller Abendhimmel, dessen Wiederschein blau aus dem Wasser sieht. Wie ein Abendlied klingt es aus der großen Stille. Oder ein anderes Beispiel, Mairegen. Der Himmel mit den grauen Wolken nimmt vier Fünftel der Leinwand ein. An einer einzigen, lichteren Stelle will sich der Vorhang öffnen; etwas weißes ballt sich; bald wird es wieder in das düstere Grau eintauchen. Unten eine grünende, bewegte Landschaft, von Schatten überflogen. Ein Dörfchen, um seinen Kirchturm gedrängt, hebt sich aus dem Schatten; es scheint sich zu ducken, sich an den Boden hinzudrücken; ein schwülfenchter Druck schwer gelagert über der Erde. Nachträglich ist mir die Entstehungszeit dieses Bildes und die näheren Umstände bekannt geworden. Aber die Sehnsucht nach Aufatmen, nach Erleichterung von einer Last des Herzens, nach Helligkeit, die leise Hoffnung hatte ich unmittelbar aus dem Bild herausgelesen.

Es ist nicht so, daß die elegischen oder melancholischen Stimmungen in dem Kreis dieser Landschaftsschöpfungen überwiegen. Die heiteren und lustigen Motive sind ebenso häufig. Leichtbewegte Birken, hell wie Vogelgezwitscher. Rosa Federngewölk. Sonnenbeglänzte Felder. Ragende Baumgruppen. Wer fände ein Ende der Herrlichkeiten? Es sind aber nicht Landschaften wie andere.

Ein unbeschreiblich feiner geistiger Hauch liegt darüber, als öffne sich ein Blick in außerirdische Weiten und Höhen.

Es gibt Menschen, besonders Theologen, die das Wunder aus der Bibel tilgen möchten. Andere finden, das Wunder sei gerade das Wahrste an der biblischen Erzählung. Es ist mit der Natur nicht anders.

Wenn man die Landschaften von Steinhausen ansieht, scheinen sie der zweiten Auffassung recht zu geben. Die ganze Natur ist von holden Wundern durchzogen. Nur muß man Augen und ein feines Gemüt haben, sie zu gewahren. Wo der eine, wie es in dem Eichendorffschen Gedicht heißt, um seine Wanderung befragt und was er gesehen, antwortet: „viel rares nicht," da spricht der andere „mit verklärtem Gesicht" vom blauen Himmel und Sonnenschein. Es ist schon etwas um die Ausspannung und Zerstreuung, die die Musik wechselnder Farben und Linien in einer Landschaft gewährt. Andächtigere Naturen suchen noch mehr und sie finden auch Tieferes. In dem kleinsten Ausschnitt der Natur empfinden sie ein Ganzes und Allbelebendes; durch die bunte Oberfläche spüren sie einen Blick dringen, der sich auf sie richtet und sie ergreift; im Endlichen ahnen das Unendliche.

Die „Kreuzigung“ und das „Gastmahlbild“ in Wernigerode.

Von Ernst Bunke.

Wie eine prächtige Blume im Waldkranz der Harzberge liegt Wernigerode da vor dem Reisenden, der von Osten her die kräftigende Luft des Gebirges aufsucht. Viele Tausende kommen hier alljährlich an und streben durch die sich öffnenden Täler den Bergen zu. Auch durchs Mühlental wandern die frohen Gesellen und wissen nichts davon, daß sie eine Perle unbeachtet lassen, die in einfacher Fassung jenseits des Zillierbaches hinter den Mauern des Sankt Theobaldistifts verborgen ist. Es sind die oben genannten Wandgemälde von Wilhelm Steinhausen.

Mehrfach habe ich im letzten Sommer in stiller Versenkung vor den Gemälden gesessen und ihrer eindringlichen, stummen und doch beredten Sprache gelauscht. Dann bat ich die freundliche Wirtin mir zu erzählen, was sie von der Entstehung des Bildes wisse.

Dem, der David Kochs verständnisvolle Biographie Steinhausens kannte, war es nichts neues. Und wer auf den Konfirmationsscheinen der „Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe“ die beiden Bilder sich oft liebevoll angeschaut hatte, fand nur in der monumentalen Größe der Gestalten die Verstärkung des Eindrucks, den er daheim in sich aufgenommen hatte. Denn es ist nicht die Farbenpracht, die sonst wohl bei großen Originalwerken den Beschauer fesselt, was Steinhausens Bilder in Wernigerode so bedeutsam macht, sondern der Geist, der aus der Komposition, wie aus den einzelnen Gestalten redet.

In dem Hause, das Viktor Aimé Huber, der christlich-soziale Denker und warme Freund des Werkes der Inneren Mission, gestiftet hatte, um den Wandernden der Landstraße eine christliche Herberge zu beschaffen, sollte auch die

heilige Kunst mitwirken, das Evangelium von dem barmherzigen Heilande Jesu Christo den Herzen nahe bringen.

Steinhausen erhielt den Auftrag, das Heilandswort im Bilde zu verkündigen: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid." Und wahrlich, es ist ihm gelungen.

Das Gastmahl gehört zu den wenigen Bildern der modernen religiösen Kunst, die einmal bleibendes Eigentum der deutschen evangelischen Christenheit sein werden. Das darf man wohl sagen, ohne sich Prophetengabe anzumaßen. Vor einiger Zeit las ich von einem Pfarrer, der Lionardos Abendmahl und Steinhausens Gastmahl in seinem Hause nebeneinander hängen hatte. Er traf sein Dienstmädchen beim Besehen der Bilder und fragte es, welches ihm am besten gefiele. Die Antwort fiel zu Gunsten Steinhausens aus, und die Begründung lautete: Dieses verstehe ich besser. Das ist der schönste Ruhm, den ein Künstler nur erringen kann, daß ihn sein Volk versteht.

In der Tat, man versteht das Gastmahl und empfindet seine Wirkung, ohne daß man etwas davon zu wissen braucht, daß Steinhausen mit hoher Kunst das Problem der Gewandung und der Gruppierung in dem Bilde gelöst hat. Er hat es erreicht, daß wir Jesus unter den Menschen der Gegenwart sehen und seine göttliche Barmherzigkeit auf uns gerichtet fühlen, ohne die Überraschung zu empfinden, mit der wir auf Uhdes Bild den verklärten Heiland als Tischgast in der Arbeiterfamilie erscheinen sehen. Ich weiß wohl, daß sich bei Uhdes Bild die religiöse Wirkung auch einstellt, wenn man die erste Verwunderung überwunden hat. Aber das Gastmahlbild in Wernigerode steht mir höher als das Uhdesche Bild in der Berliner Nationalgalerie, weil mit vollendeter Einfachheit und Natürlichkeit die gewünschte Wirkung erzielt ist.

Allerdings ist die Farbenkunst Uhdes der prächtigen Nationalgalerie weit angemessener als das schlicht getönte Bild in Wernigerode. Vielleicht würde dieses in Berlin die Wirkung gar nicht haben, die ich den zehntausenden von Museumbesuchern zu erleben wünschte. Leicht könnte es ihm gehen, wie dem Aschenbrödel. Und das söhnt mich wieder damit aus, daß diese Perle deutsch-christlicher Kunst eine so schlichte Fassung enthalten hat. Und ebenso der andere Gedanke, daß das Gastmahl, wenn es nun vervielfältigt als Künstlersteinzeichnung seine Reise in die Christenheit antritt, um seiner Einfachheit willen den vollen Eindruck erzielt, während viele andere Bilder, berühmte und wertvolle religiöse Bilder, mit ihren Vervielfältigungen doch immer den Gedanken wecken: Schade, daß du das Original in seiner Farbenpracht nicht sehen kannst.

So wünsche ich dem frommen Künstler und dem deutschen Volke, daß das Gastmahl seinen Evangelisationsdienst an immer weiteren Kreisen übe, daß es nicht nur Konfirmationsscheine ziere und die Wände der Christenhäuser schmücke, sondern auch in Betsäle, ja in Kirchen einziehe. Für die Kirchen käme es als Altargemälde in Betracht. Man könnte einwenden, daß das Gastmahl doch nicht das Abendmahl darstelle. Ebenso, daß sich für den Altar nur die Darstellung der Heilstatsachen zieme. Schließlich, daß wir als Altargemälde nicht Kopien, sondern Originale wünschen. Allein — um mit dem letzten zu beginnen — nach wie vor werden Originalgemälde für viele Gemeinden zu teuer sein. Wir sind auch nicht mehr naiv genug, um ein mangelhaftes Original einer guten Kopie oder Nachschöpfung eines Meisterwerkes vorzuziehen. Weiter ist zu bedenken, daß der Zweck der Altargemälde doch kein anderer ist als das Evangelium, das nicht nur gepredigt, sondern auch gesungen und gemalt werden kann, zu verkündigen. Und schwerlich kann die frohe Botschaft wirkungsvoller verkündigt werden, als Steinhausens Gastmahl predigt: Jesus nimmt die Sünder an. Ich kann dabei schließlich doch den Wunsch nicht unterdrücken, daß der Meister dies Bild noch einmal in Ölfarben ausführen möge. Eine Gemeinde, die es für ihr Gotteshaus begehrt, wird sich gewiß finden.

Doch nun zu dem anderen Bilde, das mit dem Gastmahl in eigentümlicher Weise verbunden ist, der Kreuzigung. Die Wand des Saales stellte eine von der Mitte nach beiden Seiten abgedachte Fläche zur Verfügung. Daß Steinhausen diesen Raum in ausgezeichneter Weise ausgenützt hat, ist zweifellos. Die Stellung des Gekreuzigten ist für das Ganze beherrschend und verkündigt das paulinische Wort: Ich hielt mich nicht dafür, daß ich etwas wüßte unter euch, ohne allein Jesum den Gekreuzigten. Großartig ist der Wurf des Bildes, auf dem die Menschheit in ihren Vertretern zum Kreuze zieht. Das obere Bild, in welches das Gastmahl in Predellenform eingefügt ist, ist wie eine Auslegung zu dem unteren. Der Jesus, der so freundlich mit den Sündern zu Tische sitzt, das ist der Gekreuzigte. David Koch sagt — und er wird es wohl von Steinhausen selber wissen —, daß das obere Bild die Erlösung der Einzelnen darstelle, dagegen das Gastmahl die Auswirkung der Erlösung in der Gemeinde. Dem läßt sich natürlich nicht widersprechen. Auch wenn Koch nicht den Meister selbst auf seiner Seite hätte, würde ich jene Auffassung nicht bestreiten. Ich schreibe überhaupt gar nicht als Kunstkritiker, sondern als dankbarer und andächtiger Beschauer der Bilder und gebe meine Eindrücke wieder.

Zunächst hat mich die Eigenart des Gedankens gefesselt, daß Steinhausen die Menschen, denen Jesus während seiner Erdentage gedient hat, um den Gekreuzigten versammelt. Und zwar ist es nicht eine Kreuzigungsszene, die er gemalt hat, sondern ein Idealbild. Herausgehoben aus der irdischen Umgebung, der Gesellschaft der Übeltäter, der Zuschauermenge von Golgatha, dem Hintergrunde von Jerusalem, hängt Christus am Kreuz. Es ist nicht mehr der in seiner Niedrigkeit verachtete, sondern erhabene Messias, der Gekreuzigte, wie ihn Petrus verkündigt: Es ist in keinem andern Heil, wie ihn Paulus bezeugt, daß er der Herr der Welt sei.

Die Hausmutter des Theobaldistifts teilte mir mit, was die Figuren nach Steinhausens Erklärung vorstellen sollen. Zur Linken des Gekreuzigten nahen sich die beiden Jünger von Emmaus, der auferweckte Lazarus mit seiner Schwester, die große Sünderin, der Lahme, der Blinde und der Taube, endlich eine Mutter mit ihrem Kindlein, zur Rechten die weinende Martha, der Hauptmann von Kapernaum mit seinem Knecht, das kananäische Weib, des Jairus Töchterlein, der Aussätzige und der Mann mit dem mondsüchtigen Knaben. Der Menschheit ganzer Jammer ist versammelt um das Kreuz, aber nicht hoffnungslos, sondern verklärt durch den Glauben an die erbarmende Liebe, die sich am Kreuze zu Tode geblutet hat.

Die Charakterisierung der einzelnen Gestalten ist scharf und tief. Von der Schönheit der Zeichnung will ich nicht reden, sondern nur hervorheben, daß jede einzelne Gestalt zum Nachdenken anregt. Man kann lange sinnend weilen und wird nicht müde, zu schauen und nachzudenken. Das gereicht dem Künstler zum Ruhm.

Dennoch will mir scheinen, daß das Bild ohne den Kommentar, den man an Ort und Stelle erhält, in seiner Tiefe nicht von jedermann verstanden werden wird. Bei einigen Figuren wird es auch dem schlichten Bibelleser sofort klar, was sie zu bedeuten haben. Bei anderen aber wird die Frage, wen die Gestalt darstelle, die wichtigere zurückdrängen, was sie dem Beschauer sagen wolle. Das Bild der Kreuzigung setzt also, wie bekanntlich meist die Kunst von Steinhausen, eine nicht jedem zuzumutende Gedankenarbeit voraus, spricht nicht so unmittelbar, ist nicht so volkstümlich wie das Gastmahl. Ich möchte daher glauben, daß nicht nur die äußere Form — die ja nicht in jeden Rahmen hineinpaßt — sondern auch das Bild der Kreuzigung selbst sich für die Verbreitung im deutschen Christenvolke nicht so eignet wie das Schwesterbild.

Aber für den, der es faßt, ist das Bild der Kreuzigung noch ergreifender als das andere. Könnte man auf dem Gastmahl in Jesu vielleicht — wenn

man nämlich nicht mehr von ihm hält — nur den idealen Menschen sehen, dessen Herz von Liebe zu den Menschen brennt, das Bild des Gekreuzigten spiegelt das Geheimnis der Gottheit wider, die sich in Christo offenbart hat, voller Gnade und Wahrheit. Zu diesem Christus muß man Stellung nehmen, an seinem Kreuz entscheidet sich das Geschick der Menschen.

Dank dem Künstler, der den Predigern des Worts als Zeuge Christi zur Seite tritt!

Möge sein Zeugnis nicht nur die Genossen seines Glaubens erfreuen und befruchten, sondern auch wegmüden Erdenpilgern den Weg zur Ruhe in Gott weisen!

Die Wandbilder Wilhelm Steinhausens in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M.

Von Max Ludwig.

Jeder, der in dem unscheinbaren Gebäude des Kaiser Friedrich-Gymnasiums über die nüchternen Gänge und Treppen schritt, wird erstaunt sein, wenn ihn die nichtssagende Eingangstür zur Aula plötzlich einläßt in eine Welt von Schönheit und groß umfassenden Gedanken, die weit abliegt von dem Alltäglichen, das eben sein Fuß verlassen. Zwar auch hier ein Raum, den ursprünglich nichts als seine Größe über die platte Nüchternheit hinausheben mochte, die man bei unsern Schulräumen gewöhnt ist. Wer aber eintritt und schaut, der wird bald des Raums vergessen und es wird ihm leicht und freudig werden im Herzen wie einem, der rücklings liegt auf blumiger Höhenwiese und sich fest saugt mit seinen Blicken an der blauen Klarheit des Himmels über ihm und seine Seele mit den weißen Federwölkchen wandern läßt. Dasselbe Gefühl des Friedens, dasselbe tiefe und stille Gefühl der Feiertagsruhe! Und dann kommt es über uns wie ein Flügelrauschen, und der an die Wand gefesselte Geist der Bilder wird lebendig und senkt sich über uns . . . eine Fülle gestalteter Gedanken. Aber diese Fülle wirkt nicht verwirrend, ein streng logisches und sorgsam abwägendes Denken gliedert den überreichen Stoff, eine meisterliche Beherrschung der Form macht sich überall geltend.

Farbig und kompositionell beherrscht die Christusfigur im Mittelfeld der Längswand den ganzen Raum, wie sie auch der geistige Mittelpunkt des Ganzen ist. In prächtigem Crescendo rauschen von beiden Seiten die Farbenwellen diesem Zentrum zu und wohin auch das Auge betrachtend abschweifen

möge, immer wird es unwillkürlich wieder nach diesem Punkte zurückkehren. Und leise und mahnend klingt uns die Stimme des Predigers auf dem Berge, und allmählich wird das Klingen stärker in unsrer Seele und schwillt wie brausender Orgelton und mächtig und ehern rauschen die gewaltigen Worte der Bergpredigt durch den Raum, Worte, die uns von Kindheit an vertraut sind und die immer wieder wie Meeresbrandung unsre Seele bestürmen. Alle diese Bilder sind ernste und eindringliche Mahnungen. Wir blicken in uns, indem wir außer uns schauen. Wir erinnern uns unsrer eignen immer erneuten Kämpfe um eine Weltanschauung. Die falschen Propheten kennen wir nur zu wohl und oft irrten wir mit ihnen abseits vom Wege, der zur Höhe führt. Und wenn die Zeit kam, daß wir des Wahns inne wurden, standen wir oft jenem Jüngling gleich ungewiß, wo das Rechte und Wahre zu finden. Stunden der Sorge kommen, Stunden, in denen „umsonst die erzenen Waffen die Weisheit entgegenstemmt", heben wir aber den überschatteten Blick und wie die Blütenpracht des Frühlings leuchtet die Hoffnung wieder und wieder ins Herz. Freuen wir uns des Erbteils unsrer Kindheit auf dem dunklen und steinigen Wege zur Vollkommenheit! Und wuchern wir mit dem Pfunde, das uns gegeben ward, denn es kommt der Tag, an dem der Gärtner seinen Garten jäten wird! Das Unkraut aber wird ausgerissen und ins Feuer geworfen. Darum wachet und lasset eure Lenden umgürtet sein, „denn uns ist gegeben, an keiner Stätte zu ruhen". So seid bereit, einzugehen durch die enge Pforte, die euch der Schweigende öffnet. Dahinter aber dämmert der Tag: Selig sind, die reines Herzens sind!

Das ist in großen Zügen der Inhalt der Hauptbilder auf der Längswand. Unter, über und zwischen diesen aber spinnt sich der Faden weiter. So sehen wir unten in den Predellen die wirkende Barmherzigkeit und die Wiederaufnahme des reuigen Sünders, die Forderungen des Christentums an die Menschheit, oben aber die Verheißung der göttlichen Gnade an die Gläubigen und darum hier etliche, die der Gnade teilhaftig wurden durch ihren Glauben. Zachäus und das kananäische Weib, die Sünderin und der Schächer am Kreuz. Die Kleinmütigen aber werden angstvoll umhergeworfen auf schwankendem Schiff, bis sie den erkennen, der Herr ist über Wellen und Wind, über Leben und Tod, bis das Samenkorn des Glaubens Wurzel gefaßt hat im rechten Boden, wie in den Gleichnissen erzählt wird, die die Hauptbilder verbinden, trennen. Es ist die ganze große Lehre des Christentums, die diese Wand predigt. Wer Ohren hat, zu hören, der höre!

* * *

Hier auf der Hauptwand ist die Erfüllung, auf den Seitenwänden die Sehnsucht. In das mystische Dunkel der Sagen, und Heroenzeit führt uns der Geist des Künstlers. Orest stürzt vor den unermüdlichen Verfolgerinnen verzweifelt zusammen, auf abenteuerlicher Fahrt suchen die Argonautenhelden den Weg ins schreckenvolle Unbekannte, Iphigenie betet flehend am Altar um Erlösung. Nur Orest, Argonauten und Iphigenie? Ist's nicht die Menschheit, die, in Orest von den Eumeniden des Zweifels gequält, mit den Argonauten auszieht, das Rätsel des Daseins zu lösen, mit Iphigenien sich nach Erlösung sehnt, Erlösung, die erst der bringen sollte, der drüben am Berge sitzt? Hebe den Blick, Orest, und glaube! Wohl rollen noch Jahrhunderte über die Erde hin und über ihre Völker, aber auch die Erkenntnis wächst mit dem Alter der Menschheit. Die Kulturepoche, die dem Christentum voranging, die drüben wie Helios lichtbringend aus dem Nebel der Vorzeit aufsteigt, klimmt höher auf der Stufenleiter der Sehnsucht nach dem Unbekannten. Die Phantasie wagt schüchtern den ersten Flug, sie glaubt die Genien zu sehen, deren ewige Melodieen sie schon längst hinter dem pochenden Rhythmus des Lebens zu hören glaubte. Das erste Stammeln ist das Gebet (ebenso wie auch das letzte ein Gebet sein wird), und da der Rhythmus die Form alles irdischen und vergänglichen Lebens ist, notwendig in der Folge ein rhythmisches Gebet. Aber der nun freier umschauende Geist erkannte bald, daß beide Welten, die irdische wie die unbekannte, an einem Punkte sich berühren müßten. Im Suchen nach diesem Berührungspunkte erweiterte sich dieses einfache Gebet, im Menschlichen suchte man das Göttliche und im Göttlichen das Menschliche. Die Poesie erstand und aus der Poesie wieder die äußere Gestaltung der religiösen Gedanken. So sehen wir das weiße Flügelroß rastend am Waldsaume von den Schwestern getränkt, daß es wieder Kraft gewänne zum erneuten Aufflug nach den Sternen. Das ist die Vorgeschichte, die Entwicklung; im Mittelbild das Erreichte. Noch wandelt die Menschheit im Schatten. Wohl dämmert der Tag über der Asphodeloswiese; Athene, die göttliche Tochter des Zeus, die lichtschaffende Weisheit blickt ruhig und hoffend in die Zukunft, der edle Perikles leuchtenden Auges gläubig zu ihr hinüber, aber umso tieferer Ernst lagert über der Gruppe der drei großen Tragiker, der Ernst des unerbittlichen und unentrinnbaren Schicksals, der sie zu erdrücken scheint. Der Schlußstein fehlt noch, die ausgleichende Gerechtigkeit des Weltenschöpfers sollte sich diesen noch nicht offenbaren. Zwar noch einmal bohrte der Blick der Weisheit tiefer. Sokrates und seine großen Nachfolger kamen noch einen Schritt der Erkenntnis näher. Aber mit dem Niedergang der

äußeren Größe schwand auch der innere sittliche Glaube des Griechenvolkes an sich selbst, allzumenschlich wurden seine Gottheiten, äußerlich seine einstige Innerlichkeit. Eine Periode der Verwirrung folgte, und der Drache des Zweifels lagerte sich wieder vor den Paradiesgarten der Hesperiden. Und wieder sinkt allmählich die Nacht herein, uns Nachgeborenen aber strahlt diese herrliche Epoche wie Vollmondszauber aus dem dunklen Gewölke der vorchristlichen Jahrhunderte und in gesegneten Stunden glaubt unsre Phantasie noch immer die alte Märchenwelt vorübergeistern zu sehen, noch immer erinnern wir uns mit Bewunderung an diesen Kampf mit der Sphinx, der sich zwischen den Tagen Homers und denen des makedonischen Alexanders abspielte. Aber diesem Eroberer, der ein Weltreich schuf, indem er Reiche vernichtete, sollte bald ein Größerer folgen, der den gordischen Knoten zerhieb, den Jahrtausende vor ihm nicht zu lösen vermochten, der die Weltreiche vernichtete, um über der Endlichkeit das Himmelreich aufzutürmen. Ihn selbst aber sehen wir nicht in Glanz und Pracht, einfach und schlicht thront er inmitten der Herrlichkeit seiner Erde, ruhig und groß uns die Erkenntnis der letzten Dinge lehrend. Soweit das Gegenständliche.

* * *

Schlicht und einfach auch sind alle diese Dinge an den Wänden erzählt. Mit geringen Mitteln bringt der Maler seine Wirkungen hervor. Sehen wir näher zu!

Auf den Seitenwänden die Präludien, auf der Längswand das Thema und seine Verarbeitungen. Diesen Charakter bringt auch die weitere Einteilung der Flächen zum Ausdruck. Auf den beiden Seitenwänden nehmen die Bilder ihrer Bedeutung gemäß nur einen Teil der Wandfläche in Anspruch, der Rest zeigt eine feinsinnig gegliederte Architektur. Auf der Hauptwand aber drängt die Fülle des Stoffs zur möglichsten Benützung des gegebenen Raumes. Dieselbe weise Ökonomie herrscht auch in der Verteilung der farbigen Mittel. Über dunkler Holzverkleidung steigen hell und freudig die bemalten Wände empor, um oben mit sanftem Übergang in die ein wenig dunklere Decke überzugehen. So ist zunächst die Einheit der Raumwirkung gewahrt. Der stärkste malerische Akkord, die ganze Leuchtkraft der Farbe ruht auf der Christusfigur und der lichten umgebenden Landschaft, die durch die gedämpften Töne der umliegenden Bilder nur eine noch größere Steigerung erfahren. Aber welche reizvollen Wirkungen auch in diesen gedämpften Tönen, die der Maler wiederum durch das dunkle Hintergrundblau der Köpfe über und das starke Gelb der Gleichnis-

felder zwischen den Hauptbildern aufs prächtigste hebt und ergänzt. Man beachte, (Christus als Gärtner) wie das dunkle Laub der Bäume in der blauen Luft steht, den Zusammenklang des dunklen Indigo auf dem Nebenbilde mit dem matten Grau- und Rötlichbraun des Gewölbes und dem tiefen Rotbraun des Daches. Und die Predellen mit ihrer, ich möchte sagen: episodenhaften Farbe bieten eine Fülle des Herrlichen. Wie die untergehende Sonne das umgebende Gelände mit ihrem Lichte tränkt, habe ich nie so empfunden wie hier und überhaupt: der ganze Zauber der deutschen Landschaft, die ganze Innigkeit der deutschen Poesie ruht über diesen Bildern. Und überall finden wir die Stimmung mit den einfachsten Mitteln erzielt, gelegentlich auch durch eine überaus reizvolle Ornamentik, wie in den Gleichnisbildern. Ein dunkler Schiffsschnabel, der sich drohend emporreckt — und das geheimnisvolle Dunkel der Heroenzeit liegt über dem Bilde der Argonautenfahrt. Aber es wäre töricht, noch mehr der Einzelheiten hervorheben zu wollen. Zwischen der Dämmerung der Asphodeloswiese und dem gedämpften Licht des Mondbildes leuchtet das farbenfreudige Hesperidenbild wie eine Verheißung seligen Glücks. Und ein Hesperidengarten, eine Quelle reinen und gebenden Genusses für den, der aus dem Grau und Lärm des Alltags eintritt, ist auch dieser stille Raum. Er, der Beschauende, wird reicher gehen, als er gekommen ist und er wird etwas gewonnen haben, das nicht die nächste Welle des Lebens hinwegwäscht.

Formkunst und Gedankenkunst.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Es ist eine alte, nie ganz zum Austrag gebrachte Streitfrage, worin der Wert der künstlerischen Schöpfung in ihrem letzten Grunde bestehe, im gedanklichen Inhalt oder in der Form. Man streitet heute darum, wie man schon zu Goethes Zeit darum gestritten hat, und wird in Zukunft darum streiten, wenn man sich nicht lieber beizeiten eingestehen will, daß es sich bei dieser Alternative doch eigentlich gar nicht ausschließlich um einen Gegensatz handelt, der in den Elementen des künstlerischen Geschehens selbst liegt, sondern daß dabei auch gegensätzliche Standpunkte der Betrachtung mitsprechen, die wohl nie ganz übereinkommen werden. Ein jedes Kunstwerk hat einen Inhalt, so gut wie es eine Form hat; diese beiden sind eins wie Leib und Seele. Aber es ist überflüssig, im Prinzip darüber zu verhandeln, welcher von beiden der bessere oder der stärkere Teil sei. Das ist je nach Zeit und Umständen verschieden, und in welchem Verhältnis beide zu einander stehen, das läßt sich oft aus der Wirkung, die ein Kunstwerk auf die Menschen ausübt, sicherer beurteilen, als aus irgend einem Grundgesetz der geistigen Hervorbringung, das man vielleicht auf theoretischem Wege von ihm oder seinesgleichen ableiten kann.

In alten Zeiten, als man noch von keiner ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Methode wußte, da nahm man das Bild schlechthin als eine Form der Erzählung, sei es lehrhaften, sei es moralischen Inhalts. Die gedruckten Heiligenbilder, die auf Messen und bei Kirchweihfesten unter der Menge feilgeboten wurden, die Altäre und anderer Bilderschmuck, den fromme Devotion in Kirchen und Klöster stiftete, sie waren die „Bibel der Armen", des Volkes, das des Lesens unkundig war, und das Volk verstand diese Art der geistigen Darbietung,

denn es verehrte ihren Inhalt und es lebte darin. Diese Bedeutung war es auch, welche die Lehrer der Kirche und die großen Prediger des Mittelalters der kirchlichen Kunst beilegten. Und vermutlich haben die Künstler damals nicht viel anders gedacht; noch von Albrecht Dürer wissen wir aus seinem eigenen Munde, daß diese altüberlieferte Anschauung auch für ihn maßgebend war. Erst die aufklärende Vernunftarbeit des 18. und des 19. Jahrhunderts, die die Begriffe des künstlerischen Denkens und Fühlens fand und definierte, hat an die Stelle jenes voraussetzungslosen Empfangens, mit dem man vordem die Werke der Kunst im Volk aufnahm, die räsonnierende Tätigkeit der ästhetischen Kritik gesetzt. Daß es immer mit Glück geschehen sei, kann man nicht gerade sagen. So weit die idealistische Philosophie ihres Zieles fehlte, als sie über dem Ideal, das sie aufstellte, Sinn und Zweck der Form vergaß, so weit hat auf der anderen Seite der materialistische Formalismus einer späteren Zeit gefehlt, der uns im Kunstwerk nicht viel mehr als die Manifestation eines unbewußten sinnlichen Reizzustandes aufzeigen konnte.

Zu den Idealisten dürfen wir auch John Ruskin rechnen, den großen und liebenswürdigen Wortführer der englischen Romantik —, von dem wir gründlicheren Deutschen freilich sagen dürfen, daß er in dem phantastischen Eigensinn seines Denkens immer ein Kind geblieben sei. Ruskin hat versucht, den Inhalt zu retten, indem er das Kunstwerk daraufhin untersuchte, ob es uns *besser* macht. Es war gewiß verkehrt, die praktischen Gesichtspunkte, auf die es im künstlerischen Schaffen zunächst ankommt, bis zu einem solchen Grade einseitigster persönlicher Urteilsweise zu verkennen. Aber so ganz verirrt war Ruskins Meinung doch nicht. Vielmehr leitete ihn der richtige Instinkt für den tatsächlichen ethischen Gehalt, der in jedem reinen künstlerischen Schaffen vorhanden ist, und den nur der zu leugnen imstande ist, der ihn nie gefühlt hat.

Dieser Gehalt ist natürlich nicht in einer äußerlich wahrnehmbaren Tendenz gegeben, nicht in der Moralpredigt und ebensowenig in der dogmatischen Unterweisung, welche die Männer der alten Kirche nicht anders als in unseren Tagen der Patriarch von Oxford, den Werken der darstellenden Künste untergelegt haben. Wie die guten Eigenschaften der Menschen, so ist auch dieser sittliche Grundgehalt des Kunstwerkes zunächst ein innerer Qualitätswert, der sich der Wahrnehmung anderer mit keinen sinnfälligen äußeren Merkmalen aufdrängt. Es ist eine Sache des Blickes, ihn zu erkennen, oder noch besser, eine Sache des Zutrauens, eine Sache, die, wie der letzte Grund aller persönlich-sittlichen Beziehungen zu den Artikeln des Glaubens gehört. Aber wer glaubt, der sieht

auch. Sind Künstler oder Kunstverständige, die jene sittliche Grundlage leugnen, nun gut, so müssen wir es ihnen überlassen, wie sie sich in der Praxis mit ihrer Ansicht behaupten wollen. Es sind andere genug, die sie anerkennen, und es sind unter den Meistern der alten wie der neuen Zeit nicht die schlechtesten, bei denen dieser ethische Fonds tatsächlich die belebende und wesentliche Kraft ihres Wirkens ist. Müssen wir noch ausdrücklich sagen, daß wir Steinhausen unter den Ersten zu diesen Künstlern rechnen? Damit haben wir aber auch umgekehrt ein Recht, Steinhausens Kunst unter diesem Gesichtspunkt, und im besonderen die Werke der kirchlichen Kunst, die er uns geschenkt hat, unter dem Gesichtspunkt eines religiös-sittlichen Kernes zu betrachten, den sie in sich tragen, und wir haben ein Recht, aus diesem Kern einen poetischen Gedankeninhalt abzuleiten, der einen selbständigen Wert für sich behauptet.

Natürlich handelt es sich da um einen Inhalt, der dem Element der künstlerischen Form nicht fremd oder gleichgültig gegenübersteht; im Gegenteil: wie wir auch jene Werke anschauen mögen, wir werden finden, daß hier Form und Inhalt übereinstimmen, daß sie von kongenialer Natur sind. Steinhausen ist, im idealen Sinne, ein realistischer Künstler, vor allem aber ist er — wir sprechen es ohne einseitigen Bekenntniseifer aus — ein protestantischer Künstler. Was an dem künstlerischen Realismus unserer Zeit wertvoll und innerlich gesund ist, der unverfälschte Lebensinhalt und der Wahrheitsgehalt, das ist in letzter Instanz ein geistiges Erbgut der Kulturbewegung, die aus der Reformation hervorgegangen ist. Wie der Realismus eines Rembrandt, so auch der unseres Künstlers. Diesen Realismus hat Steinhausen für die moderne kirchliche Kunst zurückerobert. Es war eine von der seinen sehr verschiedene Richtung, der noch die großen Meister der religiösen Kunst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Cornelius obenan, gefolgt sind. Obwohl sie der Gesinnung nach Romantiker waren, hingen sie doch als Künstler einem klassizistischen Ideal an, und für sie war dieses geradezu identisch mit dem Ideal einer spezifisch römisch-kirchlichen Kunst. Ihr Vorbild hat lange nachgewirkt. Selbst v. Gebhardts neuere realistische Kunst weist in ihren Anfängen formell noch die Zusammenhänge mit jenen auf, erst seine reifere Entwickelung zeigt ihn auf anderen Wegen. Steinhausen aber vertritt wie kein anderer jene Realität des künstlerischen Empfindens, wie sie von jeher deutsche Art und protestantische Art gekennzeichnet hat. Er ist bei alledem nicht eifersüchtig auf die alleinige Geltung *seiner* Kunst und *seiner* Ansichten. Er ist weit davon entfernt, mit anderen zu rechten. Allein ihm kann die vorbildliche

klassische Schönheitslinie, in der sich jene Romantiker so gerne bewegten, nicht zum vollen Ausdruck des individuellen Gefühlslebens werden, das sich in seinem künstlerischen Tun der sichtbaren Form entgegendrängt. Und so reichen sich in seinem Werk Form und Inhalt auf ihre eigene, neue Weise die Hand. So spiegelt sich in seiner Kunst der Glanz des großen Welt- und Schöpfungsbildes wieder, wie es in seiner Wahrheit und in seiner Schönheit uns allen nahe ist, aber wir schöpfen zugleich die Überzeugung daraus, daß uns diese Kunst den Blick in eine höhere, ewige Welt erschließt, die darüber liegt, und zu der sie die Gedanken derer hinaufschickt, die sich an ihrem Anblick freuen. Und wo uns nun diese Kunst, sei es als zeichnende Kunst oder Buchkunst in der Stille des Hauses, sei es an öffentlicher Stätte als große geistliche Monumentalkunst, entgegentritt, kann es da wohl anders sein, als daß sie nun doch wieder eintritt in die Fußtapfen der Kunst der alten Einen Kirche, daß sie lehrend und bekennend ihre Wirksamkeit entfaltet und so auch sich dem Dienst der christlichen Gemeinde anschließt?

Es ist heute freilich anders als damals, wo noch der Glaubensinhalt der christlichen Kunst eins war nicht nur mit den Gesinnungen einer kleineren Gemeinschaft, wie sie heute am öffentlichen kirchlichen Leben teilnimmt, sondern wo er der Glaube der Gesamtheit, ja die einzige Grundlage ihrer geistigen Existenz war. Wir wissen, daß unsere kirchlichen Gemeinden heute nur einen Bruchteil des Volksganzen darstellen und daß sie sogar gegenüber den anders Denkenden in der Minderheit sind. Aber wenn es heute so gut wie ehedem von der Gemeinschaft der Glaubenden gilt, daß sie ein „Salz der Erde" sein müssen, und wenn sie in Wirklichkeit sogar, wofern nicht alles trügt, heute eine größere Macht bedeutet, als in Jahrzehnten, die hinter uns liegen, so mag uns zur Bestätigung dessen auch die Tatsache dienen, daß eine Kunst wie die unseres Meisters sich Bewunderung und Liebe verdient hat weit über die sogenannten kirchlichen Kreise hinaus, im ganzen Volk und auch an solchen Stellen, wo ihr eigentlicher Beruf als kirchliche Kunst kaum noch gefühlt, geschweige denn anerkannt wird. Aber auch darin muß sich an ihr die Bestimmung erfüllen, die wir als den tiefsten Inhalt ihres Wesens, als ihre Gottesgabe erkannt haben: inmitten der Welt zu zeugen von dem, was über der Welt ist.

Kunsterziehung des Volkes.

Von Willy Wygodzinski.

Kunsterziehung des Volkes, kaum gibt es eine zweite Aufgabe, ähnlich schwer und lockend zugleich. Es ist ein Wort, das man bei uns noch nicht gar zu lange hört, aber jetzt klingt es von allen Ecken und Enden. Die besten Köpfe und die besten Herzen bemühen sich darum, und man läßt es nicht bloß bei „Kunsterziehungstagen"; es wird auch wacker Hand angelegt, um die mancherlei Programme in Taten umzusetzen.

In diesen Zeilen will ich nicht neben zehn Programme noch ein elftes setzen; ich möchte nur dem Problem als solchem einige Worte widmen.

Was will man eigentlich? Darauf ist die Antwort: viel und vielerlei. Man verpflanzt den Kunstunterricht in die Schule, man baut Volksmuseen, hält Vorträge, verbreitet gute Nachbildungen von Kunstwerken zu billigen Preisen — all das ist vollberechtigt und dankenswert. Aber all dies muß doch ein bestimmtes Endziel haben. Bildung ist nur ein formaler Begriff, das gilt für die ästhetische Bildung so gut wie für die des Geistes. Es kommt also darauf an, welchen Inhalt man dieser Bildung zu geben wünscht. Der Pädagoge begnügt sich nicht damit, lesen zu lehren und dann die Anwendung dieser Tätigkeit in das Belieben des Kindes zu stellen; solange er sein Erzieheramt ausübt, bestimmt er auch den Lesestoff. Diese Bestimmung des Lesestoffes aber erfolgt in letzter Linie aus Gesichtspunkten der Weltanschauung heraus; es ist nicht das Gleiche, ob man Kinder mit Luthers Katechismus oder mit einem Katechismus der bürgerlichen Moral, wie in französischen Volksschulen, erzieht. So wird auch der Kunsterzieher sich darüber klar werden müssen, welchen Stoff er dem von ihm erweckten Kunstverständnis des Volkes geben will. Von vornherein ist daran festzuhalten, daß eine Erziehung zum Verständnis jeder Kunst, von Alt-

japan bis Neuberlin, gänzlich ausgeschlossen ist. Das ist ebenso wenig möglich und ebensowenig wünschenswert wie die Universitätsbildung für den Volksschüler. Nicht überflüssig ist es, das zu betonen. Gutgemeinter Eifer ist hier vielfach zu weit gegangen und hat dem Volke eine solche Fülle von Kunststoff zugeführt, daß die frisch sprudelnde Quelle zur vernichtenden Flut zu werden droht, die alles keimende Empfinden erstickt.

Zweierlei ist es, was die bildende Kunst uns zunächst gibt. Sie befreit unsere Seele, sie bereichert und beglückt unsere Sinne. Wer sehen gelernt hat, wessen Augen geschult sind, dem öffnet sich ein unerschöpflicher Born freudigen Genusses. Er selbst sieht die Schönheit, wie sie der Künstler sah; nicht nur das Bild spricht zu ihm, sondern die Natur selbst enthüllt sich ihm. Lieben wir Böcklin, so belebt sich uns der Wald heroisch-phantastisch; er geistert uns anmutvoll-schalkhaft, wenn Schwind unser Führer ist. Wir kennen die Düne erst seit Ruisdael, die Schönheit des Ackerfeldes erst, seit Millet sie malte. In der gewaltigen Symphonie der Natur lehren uns die Künstler den Wohllaut jedes einzelnen Instrumentes heraushören.

Doch noch mehr gibt uns die Kunst und vielleicht noch Höheres als den Gewinn an Lebensfreude, so hoch wir auch diesen achten wollen. Sie lehrt uns den Wert der Persönlichkeit, den Wert des frei schaffenden Genies in freiwilliger Unterordnung unter das Gesetz. Wie der Geist, der ins Unbedingte strebt, in den Bedingungen des Stoffes seine Begrenzung findet und wie er wieder frei wird, indem er diese Begrenzung anerkennt, wie nunmehr in der Gestaltung dieses begrenzten Stoffes die durchgeistigte Form, das Kunstwerk, entsteht, das nachzuleben bedeutet sittliche Erhebung, innere Befreiung. Wer hart mit dem Leben zu ringen hat und sei es auch nur um die bloße Erhaltung des Lebens wie das Volk in seinem Kampfe um das tägliche Brot, der wird im erschütternden Kampfe des Künstlers Vorbild und Trost finden.

Und nun noch ein Drittes. Dem Künstler ist verliehen, tiefer zu empfinden und das Empfundene klarer auszusprechen als wir andern es vermögen. Seine Stimme vermag, was sonst nur die Liebe kann, den Abgrund überbrücken, der Mensch vom Menschen trennt. Unsere Zeit der Unruhe und der Auflösung erfüllt uns alle mit dem Gefühl der Vereinsamung, und mit dieser Erkenntnis ist zugleich der leidenschaftliche Wunsch gegeben, die Vereinsamung wieder aufzuheben, den anderen wieder näher zu kommen. Das Sehnen nach neuer Gemeinschaftsbildung, wie es Karl Neumann so schön genannt hat, erfüllt der Künstler; er schafft die Symbole, unter denen wir uns zusammenfinden. Ich

weiß keinen besseren Ausdruck der Sehnsucht unserer Zeit als Wilhelm Steinhausens Bild: „Dieser nimmt die Sünder an und speist mit ihnen."

Es ist selbstverständlich, daß ich hier nicht dem platten Realismus das Wort reden will, der etwa die Aufgabe der Kunst unserer Zeit darin sieht, den Arbeiter möglichst getreu in seinem Arbeitskleid zu malen. Gewiß, auch darin kann höchste Kunst sein; aber was wir suchen, ist ja nicht das Rätsel, sondern seine Lösung. Will der Künstler seiner Zeit, seinem Volke dienen, so diene er ihnen im Geiste und in der Wahrheit; er mache seine Seele so rein, sein Auge so klar, seine Hand so sicher, wie ihm das möglich ist, und dann gebe er uns seine Träume und seine Visionen. Ist er nur wahr und rein, so wird ihn sein Volk früher oder später schon verstehen.

Erhöhte Lebensfreude, innere Befreiung, Überwindung des Gefühles der Einsamkeit, das ist, was die Kunst jedem und was sie also auch dem Volke geben kann. Hält man daran fest, so wird der Weg der Kunsterziehung sogleich klarer. Zunächst einmal fällt alles als überflüssig und damit als schädlich fort, was diesem Ziele nicht zu dienen geeignet ist. Es ist nicht nötig, daß jeder ein „Kenner" wird. Die Geheimnisse des „métier" mögen ruhig Eigentum einer kleinen Gruppe bleiben. Man neigt jetzt so vielfach zu einer Überschätzung des „métier", das im Grunde doch nichts ist als die notwendige handwerksmäßige Voraussetzung künstlerischer Betätigung. Das mag manchen Ohren ketzerisch klingen; aber wir besitzen noch so wenig objektive Maßstäbe für das Können, daß wir gar nicht erst den Versuch machen sollen, diese schwierigen Fragen zu popularisieren. Vestigia terrent! Noch gibt es keinen großen Meister von Tizian bis Millet, dem man nicht haarscharf nachgewiesen hätte, daß er weder zeichnen noch malen konnte, und doch blieb ihre Größe unangetastet bestehen. Wir erleben jetzt das wenig erbauliche Beispiel, wie eine Partei Feuerbach gegen Böcklin, die andere Böcklin gegen Feuerbach ausspielen will. — Schwer sich mühende Fabrikarbeiter und Handwerker, Bürger und Frauen, die um das tägliche Brot kämpfen müssen, können mit „l'art pour l'art" nichts anfangen; sie sehnen sich nach Licht und Heldentum, dessen Abglanz ihre grauen Tage vergolden soll.

So möchte ich weiter mich dafür aussprechen, das Volk mit dem Kunsthandwerk, der angewandten Kunst, der dekorativen Kunst, und welche Namen man noch für diese Blüte unserer Kultur hat, möglichst zu verschonen. Es ist natürlich nichts dagegen einzuwenden, wenn man auch schöne Möbel zu billigen Preisen herstellt und wenn man ihm etwa sein tägliches Gebrauchsgerät schön

formt. Die Gefahr liegt nur in der Überschätzung solcher Dinge. Zu allen Zeiten haben die Künstler Freude daran empfunden, auch den Dingen täglichen Gebrauchs Anmut und Reiz zu verleihen; aber sie wußten dabei stets, daß ihre große Aufgabe war, Seelen zu erschüttern. Früher nannten sich wohl die Künstler Handwerker, jetzt nennen sich immer mehr Handwerker Künstler. Neben den drei großen freien Künsten, der Malerei, Bildhauerei und Architektur wird die Schreinerei doch allezeit nur Schreinerei bleiben, und es ist für den Schreiner besser, daß er die Eigenschaften des Holzes kennt als daß er einen neuesten Stil erfindet. Jedem, der sich mit diesen Dingen beschäftigt hat, werden betrübliche Beispiele des Gegenteils bekannt sein.

Man muß bei der Frage, die wir hier behandeln, immer daran denken, daß es sich um ein Problem der Erziehung handelt. Die Eindrücke, die wir übermitteln, dürfen nicht so zahlreich werden, daß sie einander bedrängen und dadurch in ihrer Wirksamkeit abschwächen. Hermann Grimm gab uns im Kolleg den Rat, uns in *einen* Meister ganz zu versenken; dann würden wir das Wesen der Kunst, das heißt der schöpferischen Persönlichkeit erfassen. Das Volk hat nicht wie der Student die Möglichkeit zu *wählen*; es kennt ja eben noch nichts. So wird man sich darüber klar werden müssen, mit welchen Meistern wir unser Volk vertraut wünschen, damit es seines Anteils an dem großen Erbe der Kunst auch wirklich teilhaftig werde. Die Antwort auf diese Frage ergibt sich nach dem Vorhergehenden eigentlich von selbst; wir müssen versuchen, ihm solche Meister, solche Kunstwerke nahe zu bringen, die an seine eigene Empfindungswelt anknüpfen. Aber man erinnere sich auch, daß Kunst von Sehnsucht lebt. Banalität des täglichen Lebens, deren Darstellung mit künstlerischen Mitteln die überfeinerten Nerven des Kulturmenschen vielleicht gerade wegen des darinliegenden Gegensatzes anzieht, ist für den ohne Reiz, der nur die lastende Wucht des Gleichlaufs der Tage spürt, ohne die Möglichkeit, ohne die Hoffnung sich ihm zu entziehen. Nur was darüber hinaushebt, die urältesten menschlichen Motive und Empfindungen, Liebe, Mutterglück, Tod, Wolkenzug und Waldesrauschen, Leiden und Heldentum, Hingabe an die Macht über uns, das nur zunächst wird das Volk liebend erfassen und verstehen können. Kein hochmütiges Achselzucken über verstiegene Idealität wird daran das mindeste ändern, so wenig wie der vornehme Glaube an die Wirkung der künstlerischen Form als solcher. Ich liebe Gauguin und Manet sehr; aber wenn ein opferwilliger und feinsinniger Mann jetzt den Versuch macht, mit den seltsamen tahitischen Träumen des einen, mit einer wundervoll gemalten Fusillade des

anderen eine westfälische Fabrikstadt zum Verständnis der Kunst zu erziehen, so kann man sicher voraussagen, daß dieser Liebe Mühe umsonst ist. Für die Literatur weiß das jeder. Wer wird unser Volk mit Baudelaire und Browning, selbst mit Racine, ja selbst mit Hölderlins Hyperion und Novalis' Hymnen an die Nacht erziehen wollen?

Steinhausen hat einmal in jungen Jahren in einer Reihenfolge von Zeichnungen die „Geschichte von der Geburt Christi" erzählt. Ich könnte mir vorstellen, daß eine Bibel mit Zeichnungen eines solchen Meisters, eine „biblia pauperum" mehr für die Erziehung des Volkes zur Kunst täte als alle Volkserziehungstage. Auch ein Märchenbuch, das von Rotkäppchen oder dem hürnenen Siegfried spricht — wer denkt nicht an Walter Cranes entzückende Kinderbücher? — könnte von Jugend auf die noch bildsame Phantasie des Kindes mit dem Adel der Form vertraut machen. Die Kunst kann ihre stille Sprache von den Wänden der Schulen, der Kirchen, der Krankenhäuser, der Rathäuser, von so vielen Orten sprechen, wo sie wohl ein geneigtes Gehör findet. Doch sie muß eine Sprache sprechen, die das Volk versteht, sie muß deutsch reden. Was aber „deutsche Kunst" sei, das hat uns Wilhelm Steinhausen selbst gesagt.

Holland.

Von **Fritz Mackensen.**

Von Worpswede war ich nach Amsterdam gefahren, um die Rembrandtausstellung zu sehen. Es war im Jahre 1898. Ich war schon einmal dort und hatte geschwelgt in den kostbaren Gemälden der alten Niederländer, aber jetzt galt es ganz allein dem gewaltigsten unter ihnen, dem größten Maler aller Zeiten. Es waren 123 Bilder, viele Zeichnungen und alle Radierungen zusammengebracht. —

Von der Stadt habe ich eigentlich wenig in der Erinnerung behalten: Lange, gerade Straßen, die Häuser aus Backstein oder Sandstein gebaut, alle Stadtteile von Kanälen durchzogen, hier und da noch Reste alter Zeiten, hinter den Fenstern an der Straße alte Holländer aus Tonpfeifen rauchend, Teppichklopferinnen auf der Straße, der Wirrwarr der Judengasse, Fischverkäufer in der Fischhalle, von oben bis unten wie die Fische beschuppt, am Rembrandtplatz ein unglaublich schlechtes Rembrandtdenkmal, die Jan-Steen-Straat, wo ich mich einquartiert hatte, die Treppe zum dritten Stock, ganz schmal, direkt von der Straße hinaufführend, das Zimmer blitzsauber, ein prachtvolles Himmelbett, ein Schubfenster, von dem ich in große Höfe sah und zu mir hinauf aus einer Schule das Singen von kleinen Holländern drang, das ist ungefähr alles, was ich von der Stadt erinnere. Aber das ist auch nicht verwunderlich, denn Rembrandt hatte Gewalt über mich! Ich sah alles in seinem Geiste. Jeder Mensch, der mir begegnete, war ein Rembrandt. Rembrandts Geist lebte überall, wo ich ging und stand in der Stadt und vor den Toren, in den weiten, großen, grünen Flächen, in den Kanälen mit den Wehren, in den Häusern und in der Luft. — Ich konnte mich nicht satt sehen an all den wunderbaren Werken. Sie

übten alle ihren Zauber aus, alle, vom größten Gemälde bis zur kleinsten Tuschezeichnung oder Radierung. Die Größe, die Gewalt der Persönlichkeit hat in mir damals die Überzeugung gefestigt, daß Rembrandt der größte Maler aller Zeiten ist und bleiben wird.

Form und Farbe und Wesen der Dinge vieltausendfältig in Lichtgeheimnis getaucht, das war mein erster und letzter Gedanke. — Welche Sünde hat eine Welt begangen, die diesen Gewaltigen ins Elend hinabdrückte, spießbürgerlicher Kritik zuliebe ihn fallen ließ, als er, losgelöst von allen Fesseln, seine bedeutendsten Werke schuf, nur Geist und Seele war! Wie war es möglich, daß Rembrandt ein Jahrhundert so gut wie vergessen sein konnte! Da war die „Nachtwache"! Als ich in den Saal trat, wurde ich vom Licht, das von dem Bilde ausging, förmlich geblendet. Draußen war doch dichter grauer Nebel, hier nichts als Lichtgeflute? Unwillkürlich sah ich aus dem Fenster. Hatte sich im Augenblick ein Sonnenstrahl durch den Nebelschleier gestohlen und über das Bild gebreitet? — Aber draußen war alles im Nebel! — Da schreiten die Menschen aus dem Bilde heraus, überschüttet von Sonnenglanz. Jede Figur ein bestimmtes Wesen, das es nur einmal in der Welt gegeben hat. Alles lebensfähig, organisch; lebendige Charakteristik in höchstem Lichtgeheimnis.

Da war eine Studie nach Rembrandts Mutter, der barmherzige Samariter, die Studie eines alten Mannes, der Greis sinnend im Sessel, ein wunderbarer Engel mit einem Sternenkreis, Rembrandts Selbstbildnis mit der Palette; Christus im Schleier mit dem Wanderstab in der Hand, der diktierende Homer mit dem Stirnreifen. Dann waren es die Handzeichnungen und Radierungen, die mich tagelang fesselten. Alle sind Dokumente von einem unerschöpflichen Reichtum der Seele, von heißester Naturbewunderung. — Eine Muschel, die einfachen Linien der flachen holländischen Landschaft, von Rembrandts Nadel dargestellt, oder das Blatt „Christus heilet die Kranken", sie sind alle gleich hoch und köstlich.

Aber ich mußte mich gar zu bald von all dem Schönen losreißen. — Ehe ich die Heimreise antrat, wollte ich noch Franz Hals in Harlem sehen, doch als ich am Bahnhof war, nahm ich eine Karte nach Zandfoort. Franz Hals war keine Steigerung nach Rembrandt, und die wünschte ich jetzt.

Ich hatte die See noch nicht gesehen. Worpswede liegt ihr ziemlich nahe; in dem Flüßchen, das durch unsere Niederung zieht, ist noch leise Ebbe und Flut, und doch war ich nicht dazu gekommen, die Reise an die Küste zu unternehmen. Aber jetzt war es Zeit. —

Von der Fahrt habe ich ein buntes, leuchtendes Farbengewirr in der Erinnerung (es waren die Kulturen der Harlemer Blumenzwiebeln), und ein ausgedehntes Dünengebiet, durch das die Bahn führte.

Es dämmerte schon, als ich an einem einsamen Blockhause ausstieg. Ich ging den schmalen mit roten Backsteinen gepflasterten Weg die Düne hinauf, dem leuchtenden Abendhimmel entgegen. — Vor mir, hinter der Düne emporsteigend, eine stahlblaue Schicht und darüber ein gewaltiges, klares Leuchten. — Da kommt mir ein Reiter entgegen, ich sehe ihn noch ganz deutlich gegen die leuchtende Luft. Er steigt ab und sattelt sein Pferd um. Ich frage auf Plattdeutsch: „Wo is dat Meer?" — „Ihr hört es rausche," war die Antwort. Da nehme ich es wahr, das mächtige, wundersame Rauschen, die ewige Stimme des Meeres. Noch wenige Schritte und, o Wunder, die blaue Schicht, die ich für eine Wolkenwand gehalten, ist das weite Meer, über dem der Abendhimmel flammt. — Es war mir wie ein wunderbares Märchen. — Ich eile den Dünenhang hinunter und bin an dem ewigen Geflute.

Ich entblöße meine Füße, denn die Stätte scheint mir heilig, und stehe versunken.

Welle auf Welle flutet heran und ebbt zurück. Weit hinten in der Ferne ziehen Schiffe ihre Bahn. Dort ist die große Straße, die Länder und Völker verbindet.

Dann kommt Nebel. Er steigt weit auf aus dem Meer. Wie ein weicher Schleier legt er sich über die Weite, alles verhüllend. Von der großen Wasserstraße herüber tönen Nebelhörner. Und das Meer rauscht lauter als zuvor.

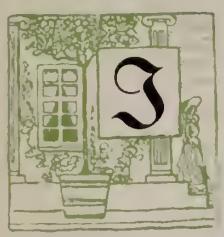
Ich wandere ein Stück am Strande entlang; vor mir wächst wie ein Gespenst ein mächtiger Schiffsleib aus dem Nebel. Ich klettere die steile Düne hinan und bin im Dorf.

Es ist ein echt holländisches Fischernest. Vor den Häusern plaudernde Menschen. Die Straße entlang, Arm in Arm, ziehen singend junge Mädchen. Weiterhin die lustige Weise einer Ziehharmonika.

Da komme ich an eine Kirche, die hell erleuchtet ist. Eine Fuge von Bach tönt drinnen; ich trete ein. Es ist ein weißgetünchter Raum von edlen Formen. In der Mitte der Kirche, um eine gedeckte Tafel, sitzen ernste schwarzgekleidete Männer mit wettergebräunten Gesichtern, und mitten unter ihnen bricht ein Prediger das Brot und reicht den Kelch.

Ein Bild des Lucas Cranach.

Von Gustav Pauli.



In der Bremer Kunsthalle hängt ein kleines Bild von Lucas Cranach, vor dem Meister Steinhausen einmal mit dem Schreiber dieser Zeilen stand. Was das Bild darstellt, ist bald erzählt. Es ist ein Wunder. Im Himmel erscheint Gott Vater thronend als ein langbärtiger freundlicher Greis, angetan mit köstlichen priesterlichen Gewändern. In seinem Schoße lehnt das Kreuz, an das sein eingeborner Sohn geheftet ist. Doch obwohl Christus die leidvollen Züge eines in Schmerzen Verschiedenen trägt, blickt der Vater mit der heiteren Ruhe des Gottes gerade aus in die Ferne. An der kristallenen Kugel in seiner Linken, welche die Herrschaft der Welt bedeutet, flattert die Taube des heiligen Geistes. Um die Gruppe legt sich in mandelförmiger Glorie farbenhell und freundlich wie ein Kranz von Vergißmeinnicht eine Engelwolke mit zahllosen Cherubim. So sehen wir das unfaßliche Geheimnis der Dreieinigkeit in aller Einfalt von einem ehrlichen deutschen Meister und Zeitgenossen Dürers abgebildet. Doch eigentlich kann man Bilder gar nicht beschreiben. Wenn man so ungefähr erzählt, was auf ihnen gemalt ist, so verdeutlicht man ihren Eindruck so wenig, wie wenn man von einer Blume sagt, sie duftete ähnlich wie eine rote Rose. —

Gesehen hat Cranach nicht, was er gemalt hat. Keines Menschen Auge hat so etwas je gesehen. Er hat sich wohl ähnliche Dinge angeschaut, Menschen, Gewandstoffe, Geschmeide; er erinnerte sich ihrer bei seiner Arbeit, aber das Wesentliche waren sie nicht für sein Gemälde. Wohl aber hat er vieles gefühlt und sich nach vielem gesehnt. Und dieses Gefühl und diese Sehnsucht lenkten seinen Pinsel. Am Ende ist alle Kunst auch nichts anderes als Darstellung eines Gefühls.

Ästhetische Betrachtungen bei Gelegenheit einer Stelle aus Jean Pauls Flegeljahren.

Von Jonas Cohn.

Auf Anregung unseres verehrten Meisters Wilhelm Steinhausen las ich in diesem Sommer Jean Pauls Flegeljahre. Wie nun einen jeden beim Lesen die herrschende Richtung seines Geistes nicht losläßt, so fesselte auch mich besonders eine Stelle, an der Jean Paul einem mir seit lange wichtigen Gegensatze ästhetischer Betrachtungsweisen dichterisches Leben verleiht.

Nachdem Vult, der Flötenspieler, sein Konzert gehalten hat, besucht er seinen Zwilling Walt, und die beiden Brüder sprechen, angeregt durch die Eindrücke des Konzertsaals, über die Art, wie die Menschen Musik aufnehmen. Vult tadelt dabei nicht nur die Oberflächlichkeit der Weltleute, denen die Musik lediglich Begleitung zu geselliger Unterhaltung ist, sondern auch die gefühlvolle Schwelgerei, die in der Kunst im Grunde nur das eigene Wesen sucht. „Darfst du Tränen und Stimmungen in die Musik einmengen, so ist sie nur die Dienerin derselben, nicht ihre Schöpferin. Eine elende Pfeiferei, die dich am Todestage eines geliebten Menschen aus den Angeln höbe, wäre dann eine gute. Und was wäre es für ein Kunsteindruck, der wie die Nesselsucht sogleich verschwindet, sobald man in die kalte Luft wieder kommt? Die Musik ist unter allen Künsten die reinmenschlichste, die allgemeinste."

„Desto mehr Besonderes geht hinein, versetzte Walt; irgend eine Stimmung muß man doch mitbringen, warum nicht die günstigste, die weichste, da ja das Herz ihr wahrer Sangboden ist?"

Walt ist ein Liebender, kein Kämpfer, und Jean Paul ist auch in seinen Romanen mehr Aphoristiker als Dialektiker; aber der größte Reiz aphoristischer Darstellung liegt darin, daß sie uns zum Weiterdenken zwingt. Wir brauchen

uns nur an des sanften Walt Stelle einen leidenschaftlichen Fürsprecher des Gefühls als Gegner des streitliebenden Vult vorzustellen, und aus dem kurzen brüderlichen Gespräch entwickelt sich eine erregte Debatte. Es zeigt sich bald, daß der Gegensatz nicht nur die Musik sondern alle Künste betrifft, daß es sich um die große und ernste Frage der Stellung von Kunst und Leben zueinander handelt. Aber die Entscheidung dieser Frage hängt für jeden einzelnen mit seiner ganzen Persönlichkeit aufs innigste zusammen; nicht nur abstrakte Sätze, nein, lebendige Menschen streiten hier gegeneinander, und so mag es uns gestattet sein, das Zwillingspaar noch etwas weiter als Vertreter der beiden Standpunkte zu denken.

Vult und wer ihm beistimmt gibt der Kunst eine Stellung fern vom persönlichen Leben. Er baut ihr gleichsam einen Tempel, dessen Götterbilder wohl menschliche Züge tragen — aber nicht die Züge dieses oder jenes Menschen sondern die einer reinen Menschheit. Naht er sich diesem Tempel, so legt er die Kleider des Alltags ab, wäscht die Leiden und Freuden des Lebens von seiner Seele und umgibt sich mit einem reinen, weißen Gewande. Er löst sich los von allem, was ihn sonst quält oder freut; einzig den Harmonieen der Kunst hingegeben, hört er nichts mehr von dem verworrenen Lärm des irdischen Treibens. — Wenn man geistige Zustände durch Bilder verdeutlicht, so sollte man immer gleich eine Warnung hinzufügen; das Gleichnis des Tempels darf uns nicht zu der Annahme verführen, als ob Vult nur eine Kunst hohen und getragenen Inhaltes liebe. Ganz im Gegenteil ist einem Liebhaber seiner Art der Inhalt und Gefühlscharakter des Kunstwerks im Grunde gleichgültig. Wenn es dem Künstler gelingt, rein und voll zum Ausdruck zu bringen, was er erstrebt, wenn der Geist des recht vorbereiteten Hörers oder Beschauers ganz gefesselt und durch keinen Mißton gestört wird, so ist er befriedigt. Leichtes Scherzlied oder große Tragödie, Stilleben oder religiöse Malerei sind dieser Vollendung gleich fähig und darum im letzten Grunde gleichwertig. Umgekehrt hält ein solcher Beurteiler seine einzige Forderung, die der inneren künstlerischen Vollendung, unbedingt fest. Das Ringen gewaltiger Geister, auch das Undarstellbare noch in ihre Darstellungen hineinzuziehen, erscheint ihm als eine bedauerliche Kraftverschwendung.

Grade diesen letzten Urteilen würde Walt aus der Fülle seines warmen Herzens heraus entrüstet widersprechen. Ihm ist die Kunst nicht das Mädchen aus der Fremde, bei dem eine Würde, eine Höhe die Vertraulichkeit entfernt, er will sie umfangen und an sich ziehen wie eine geliebte Braut. Wenn Vult seiner Göttin einen einsam heiteren Tempel weiht, so schmückt ihr Walt eine Haus-

kapelle in traulichster Nähe seiner Wohngemächer. Hierhin trägt er jede gehobene Stimmung, jedes dankbare Gefühl, jede Freude und jeden Schmerz. Sein eigenes Leben will er mit Hilfe der Kunst läutern und vollenden. Je mehr Saiten seines Innern der Künstler zum Tönen bringt, mit desto größerer Liebe wird er sein Werk umfassen. Auf die Mittel des Künstlers zu achten, die vollendete Form zu bewundern, erscheint ihm als Kälte; er gibt sich begeistert hin und haßt jede kritische Zerlegung. Entrüstet weist er die Blasphemie zurück, gemalte Kohlköpfe mit einem Madonnenbild zu vergleichen. Während der Kenner sich in alles hineinleben will, was in seiner Art gut und groß ist, fordert der Enthusiast, was von großer und guter Art ist; wo ihn die Größe des Gewollten erschüttert, vergißt er es, die Frage nach der künstlerischen Vollendung auch nur zu stellen. Was von der erreichten Wirkung aus dem eigenen Herzen, was aus dem Werke des Künstlers stammt, wird er selten trennen. Bleibt die Wirkung aus, so klagt der bescheidene Walt selbst sicher zunächst die eigene Unempfänglichkeit an; aber ein selbstbewußterer und schärferer Vertreter seiner Ansicht wird rasch den Künstler verurteilen, wenn ihm der Stoff fernliegt oder gar widerstrebt. Weil rein stoffliche Beurteilung des Kunstwerkes, Bemühungen, den Künstler in das Joch unkünstlerischer Lebensinteressen einzuspannen, oft durch Gedankengänge der enthusiastischen Vermischer von Kunst und Leben verteidigt werden, begegnen Künstler und Kenner trotz ihrer vollen Hingabe an die Kunst dem Enthusiasten leicht mit Mißtrauen oder schneidendem Spott und scharen sich um die Devise einer Kunst nur um der Kunst willen. Indessen liegt das eigentlich Bedenkliche einer Betrachtungsart, die vom individuellen Gefühle ausgeht, in der Enge und Unduldsamkeit des fühlenden Individuums; diese ist aber offenbar nicht notwendig mit der Ansicht selbst verbunden. Ein empfänglicher und bildsamer Mensch wird, wenn er Kunst und Leben verknüpft, auch Anregungen ihm fremder Gefühlsweisen ins Leben hinübernehmen. Fühlt er sich persönlich von Unduldsamkeit frei, so mag er die ihm aufgedrungene Konsequenz als Karikatur ablehnen. Ja er könnte zum Angriff übergehen und dem Gegner die unerfreulichen Erscheinungen des blasierten Kenners, der jedes Werkes Vollendung schätzt und keines mehr genießt, des kühlen Artisten, der seine Virtuosität meisterlich aber ohne wahren Anteil übt, entgegenhalten.

Dieser Hieb freilich läßt sich unschwer parieren. Die Vermischung von Kunst und Leben ablehnen, heißt nicht, das Gefühl überhaupt aus der Kunst ausschließen. Es braucht hier nur daran erinnert zu werden, daß Schiller, seit er ein Anhänger der Kantischen Philosophie geworden ist, die reine Kunst fordert. Grade seine Werke werden besonders gern zur Erzielung stofflicher

Wirkungen benutzt; er selbst aber würde darin höchstens unwesentliche Nebenwirkungen erkennen. Die ästhetische Erziehung des Menschen ist ihm nicht etwa eine Übertragung inhaltlich bestimmter Gefühle wie Vaterlandsliebe oder Frömmigkeit, sondern eine Läuterung des ganzen Menschen durch das edle Spiel aller seiner Kräfte in der zwecklosen Aufnahme reiner Kunst. Mag es schon manchen überraschen, Schiller auf dieser Seite zu finden, so wird er noch mehr erstaunen, wenn er einen Liebling und Vorläufer der modernen Ästheten als Parteigänger ihrer Gegner sieht. Charles Baudelaire erzählt beifällig, daß Balzac eines Tages vor dem Gemälde einer Winterlandschaft ausrief: „Wie schön! Aber was machen die Leute in dieser Hütte, woran denken sie und welchen Kummer haben sie? War ihre Ernte gut? Sie haben zweifellos fällige Zinsen zu zahlen." In Balzacs Art will Baudelaire Gemälde betrachten und fügt rechtfertigend hinzu: „Die Malerei ist eine Beschwörung, eine magische Handlung (könnten wir doch darüber die Seele des Kindes befragen!). Und wenn die heraufbeschworene Person, wenn der wachgerufene Gedanke sich aufgerichtet und uns Aug' in Auge angeblickt haben, fehlt uns das Recht — mindestens wäre das im höchsten Grade knabenhaft — die Beschwörungsformeln des Zauberers zu untersuchen."

Die Heranziehung dieser neuen Vertreter der entgegengesetzten Anschauungen bereichert zugleich und erschwert unsere Aufgabe. Nicht mehr ein einfacher Typus steht auf jeder Seite, vielmehr treten Scharen unter sich mannigfach verschiedener Kämpfer einander gegenüber. Unter denen, die inhaltliche Gefühle als das beim Kunstempfinden Wesentliche ansehen, gibt es rein sentimentale Naturen, wie unsern Walt, daneben strenge Ethiker, die nur erhebende Gegenstände dargestellt sehen wollen, endlich Gourmets des Gefühles wie Baudelaire. Wer andrerseits die künstlerische Form betont, kann in Schillers Sinne die eine klassisch ideale Form erstreben, oder wie viele Moderne den immer raffinierteren Reizen individuell ausgebildeter Formen nachgehen. Wollte man den verschiedenen Nuancen der beiden Anschauungsweisen weiter folgen, so erhielte man eine reiche und anziehende Phänomenologie des Kunsturteils. Von einer Entscheidung des Problems aber würde man sich nur immer weiter entfernen.

Unsere leichten Erwägungen können freilich überhaupt nicht beanspruchen, die gestellte Frage gründlich zu untersuchen, aber den Weg ihrer Lösung wenigstens möchten wir andeuten. Dazu ist vor allem nötig, den Sinn des Streites sich klar zu machen. Es ist leicht einzusehen, daß eine Sammlung der Stimmen keine Entscheidung bringen kann, wenn man bedenkt, daß nicht eine Tatsachen-, sondern eine Rechtsfrage vorliegt. Nicht die Existenz soll einer der beiden Be-

trachtungsweisen abgesprochen werden, sondern die Existenzberechtigung. So scheint sich drohend die Vorfrage zu stellen, wie denn eigentlich das Recht ästhetischer Urteile und Urteilsarten erwiesen werden kann. Es ist das Unglück bei aller Behandlung einzelner philosophischer Probleme, daß man, wie sorgfältig auch zunächst das zu untersuchende Gebiet abgegrenzt sein mag, notwendig zu immer tiefer bohrenden Fragen getrieben wird. Will man das vermeiden, so muß man sich mit einer im Grunde unvollständigen Lösung begnügen. In diesem Sinne erinnern wir daran, daß jeder von uns, wenn er sich fragt, ob er einem bestimmten Ziele zustimmen kann und an seiner Erreichung mitarbeiten will, sich alle Konsequenzen dieses Zieles vorstellt und zusieht, ob er sie billigen oder mißbilligen würde. Diese im Grunde subjektive Methode kann man auch in unserem Falle anzuwenden suchen.

Trennt man Kunst und Leben, fordert man beim rechten Kunstgenuß ein Vergessen, ein Abschneiden aller Beziehungen, die uns sonst mit den Dingen verbinden, so wird man notwendig die reine Kunst durch eine Kluft von der angewandten geschieden denken müssen. Es erscheint dann die Forderung, daß ein Bild dekorativ wirken solle, etwa auf derselben Höhe mit dem Wunsche, die Lungenkraft eines Sängers zugleich in elektrische Energie umzusetzen. Zwischen dem Handwerker, dem Banausen, und dem Künstler, dem Priester einer hohen Göttin, gibt es keine Gemeinschaft. Grade heut, wo der Ruf nach einer künstlerischen Gestaltung des täglichen Lebens, nach einer neuen Handwerkskunst so vielfältig und laut erschallt, wird diese Konsequenz vielen die Grundsätze, aus denen sie gezogen ist, verdächtig machen.

Indessen auch aus der entgegengesetzten Ansicht folgt Bedenkliches. Der Satz der Physik, daß Wirkung und Gegenwirkung einander gleich sind, gilt bis zu einem gewissen Grade auch für das geistige Leben. So wird die Rückwirkung der Kunst auf das Leben der Hineinwirkung des Lebens in die Kunst entsprechen. Wer in die reinen Höhen ästhetischen Genusses nichts von den Interessen seines Lebens mitnimmt, der wird von ihnen auch nur die allgemeine Erhebung der Seele ins Leben zurückbringen, er wird nicht in Gefahr geraten, den Traum des Schönen im harten Kampfe des Alltags fortzuträumen; für ihn adelt die Kunst jeden Stoff, er braucht sich von keiner künstlerischen Leistung ihres bedenklichen Inhaltes wegen fernzuhalten. Ganz anders wer Kunst und Leben verbindet. Fordert man vom Kunstwerk den vollen Wiederklang der eigenen Gefühle, so wird einen auch sein Inhalt reizen und rühren, erregen oder beruhigen, anspornen oder erschlaffen. Erstrebt man für sich und andere diese inhaltliche Wirkung

des ästhetischen Genusses, so hat man alle Ursache, auf den Inhalt der Kunstwerke, denen man sich hingibt, zu achten. In diesem Sinn hat Platon die Dichter bekämpft und nur seelenerhebende Gesänge in seinem Staate zulassen wollen. Schon dieser ehrwürdige Führer sollte daran hindern, alle, die stoffliche Bedenken gegen Kunstwerke vorbringen, als muckerische Banausen zu verspotten; aber die Folgerungen, die mit Energie gezogen, einer Reihe der größten Leistungen verderblich werden müßten, schrecken viele von dem Grundsatz ab, aus dem sie fließen.

Vermag man so aus jeder der beiden einander entgegenstehenden Überzeugungen anfechtbare Folgerungen zu ziehen, so wird man sich fragen müssen, ob nicht im Grunde jede der beiden Auffassungen ihr zugewiesenes Rechtsgebiet hat, und der ganze Streit auf einer Überschreitung der so gesetzten Grenzen beruht. Wenn der Ästhetiker die Besonderheiten seines Gebietes in das scharfe Licht des Begriffes rücken will, muß er von allem abstrahieren, was ästhetisches Schaffen und Betrachten mit anderen Lebensgebieten verbindet. Er leugnet damit die Verbindungen so wenig, wie der reine Geometer die Verschiedenheiten der Raumerfüllung leugnet. Nur gehen sie ihn nichts an, während der praktische Landmesser bei seinen Anwendungen mathematischer Sätze auf die optischen Eigentümlichkeiten der Luft Rücksicht nehmen muß. Ein wenig verwickelt sich in unserem ästhetischen Falle das Verhältnis schon dadurch, daß der wissenschaftlichen Abstraktion, wenigstens angenähert, eine Art des wirklichen Verhaltens entspricht. Wie die reine Wissenschaft doch nicht nur abstrakter Gedanke ist, sondern sich im Forschen um des Forschens willen verwirklicht, so gibt es einen Zustand rein ästhetischen Verhaltens, der den Abstraktionen der Wissenschaft verwandt ist. So wenig aber die reine Wissenschaft ihrer technischen Anwendung im Wege steht, so wenig, könnte man meinen, widerstrebt das rein ästhetische Verhalten einer lebendigen Verbindung von Kunst und Wirklichkeit. In der Tat läßt sich aus diesem Gesichtspunkt manches entscheiden. Überall wo es sich darum handelt, den Kunstwert eines Werkes festzustellen, muß der Urteilende sich vorher in den Zustand der reinen Betrachtung versetzt haben. Nur bei solchem Verhalten vermag die Kunst ihr seelenerweiterndes Amt zu üben. Im farbigen Abglanz läßt sie uns teilnehmen an allem Menschlichen, von dem uns die Enge unseres Lebens ausschließt, ja das zu bekämpfen uns vielleicht unsere Lebensaufgabe verpflichtet. Der Künstler endlich muß die Fäden lösen, die den Stoff seines Werkes mit seinem Leben verbinden, wenn er nicht nur eine menschlich interessante Äußerung sondern ein Kunstwerk schaffen will. Selbst den Werther konnte Goethe erst schreiben, als er die Wertherstimmung im

wesentlichen hinter sich hatte. Der Dichter, dem ein Gott gab zu sagen, was er leidet, hat es doch im Grunde schon *ausgelitten*, indem er es sagt. Aber er muß es *erlitten* haben. Wenn der Kunstkritiker auf die vollbrachte Tat der Vergegenständlichung den Nachdruck legen muß, so wird der Biograph teilnehmend im Leben des Dichters die Wurzeln seiner Werke suchen. Der Geschichtsschreiber der Kunst verbindet beide Betrachtungsweisen, wobei ihm neben die Erlebnisse der einzelnen Künstler auch das gesamte Kulturleben tritt. Für die Fragen der Erziehung im weitesten Sinne könnte man geneigt sein, sich so zu entscheiden, daß der rein ästhetische Gesichtspunkt alle Unkunst ausschließt, während die Rücksicht auf das Lebenfördernde innerhalb der Kunst eine engere Wahl trifft.

Stolz könnte der Mann der Abstraktion sich fühlen, dürfte er mit einer so friedenverheißenden Entscheidung den Leser entlassen. Aber dieser Frieden im Reich der Gedanken beendet keineswegs den Streit im Reiche der Sachen. Wie soll man sich z. B. hiernach zu den ungeheuren Fragmenten stellen, bei denen das höchste Maß künstlerischen Willens und Vermögens an der Größe einer übermenschlichen Aufgabe erlahmte? Wer Michelangelos letzte Werke einmal erlebt hat, der wird wissen, daß man hier jede Erinnerung an ästhetische Kritik vergißt. Und doch hat Jakob Burkhardt in Michelangelo den Verderber der Kunst gesehen. Mit Recht, sofern er für seine Nachahmer verantwortlich zu machen wäre. Ähnlich kann man zwar in der Abstraktion sehr leicht sagen, daß bei der angewandten Kunst einfach zu den rein künstlerischen Forderungen noch andere hinzutreten; in der Wirklichkeit aber, wo wir uns mit Annäherungen begnügen müssen, ist die Näherungsrichtung an das Ideal und damit die Art der Beurteilung verschieden, je nachdem man künstlerische Gestaltung des Lebens oder Erhebung durch die Kunst über das Leben fordert. Hier liegen ewige Gegensätze, die verborgen auch in dem gegenwärtigen Streite um Böcklin mitklingen. Trotz aller theoretischen Friedensschlüsse bleibt auch hier im Leben der Streit der Vater aller Dinge — denn in den Gegensätzen der zwei Betrachtungsarten bewegt sich die Geschichte der Kunst und des Kunsturteils.

„Man sagt, zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen liege die Wahrheit mitten inne. Keineswegs! Das Problem liegt dazwischen, das Unschaubare, das ewig tätige Leben in Ruhe gedacht." (Goethe, Sprüche in Prosa.)

Die Entstehung der Kunst.

Von Gottardo Segantini.

Die Kunst ist ein Bedürfnis der menschlichen Gattung.

Unter allen lebenden Wesen von der niedrigsten bis zu der höchsten Lebensform hat nur der Mensch das Bedürfnis nach dem „Unsterblichen".

Bedürfnis und Verlangen nach dem Unsterblichen ist der Anfang der Kunst. Zwei Dingen pflegt der Mensch Unsterblichkeit zu verleihen: der Liebe und dem Schmerz.

Liebe und Schmerz haben aber eine einzige Quelle: den Besitz.

Der Besitz hat zwei Formen: die Form „Weib" und die Form „Existenzmöglichkeit". Beide Formen haben ihren Keim schon in den niedrigsten lebenden Wesen und heißen dort: „Fortpflanzungstrieb" und „Wille zum Leben".

Liebe und Schmerz sind nicht nur Empfindungen des Menschen; sie gehören vielmehr — und vielleicht in noch höherem Grade — den Wesen niedrigerer Art. Aber die niederen Wesen machen sie zu Ziel und Inhalt ihres gegenwärtigen Lebens, während der Mensch sie für seinen morgenden Tag nutzt.

Der Wille, eine dieser Empfindungen festzuhalten, ist der Ursprung der Kunst.

Daß eine Empfindung dasjenige Wesen überlebt, von welchem es gehegt wurde, ist ein charakteristisches Merkmal der menschlichen Rasse, ist der Beginn der Geschichte.

* * *

Biologisch betrachtet will jedes lebende Wesen die Erhaltung seiner Art, und dieser Wille erzeugt die Liebe. Die Liebe zwingt das männliche Wesen sich zu schmücken, um für das Weib anziehender zu sein. Und dieser verschönernde

Schmuck, der bei den verschiedenen Wesen verschiedener Art ist, wetteifert stets mit sich selbst, weil er die unmittelbarste Äußerung des Ichs ist, eines Ichs, welches in stetem Kampf mit dem Ich der Anderen liegt. Farbenpracht, berauschende Düfte und Wohllaut der Stimme sind alle ein Ausdruck des Zuchtwahlbedürfnisses unter den lebenden Wesen. Diesen bei allen Lebensformen, von der niedrigsten bis zur höchsten Gattung, bestehenden Bedürfnissen liegt immer ein selbstsüchtiges Gefühl zu Grunde, das heißt das Gefühl des eigenen Willens zum Leben und Genießen und, ich möchte fast sagen, das instinktive Gefühl des Weiterlebens in der Fortpflanzung. Der Mensch, das vollkommenste Geschöpf, fühlt dieses Bedürfnis eben so sehr wie jedes Tier, und in diesem Gefühl liegt meines Erachtens der Ursprung der Kunst.

Der Schmuck von Federn, Fellen und Steinen, dessen sich alle wilden Völker bedienen, hat ursprünglich dieselbe Triebfeder wie das Sich-Spreizen des Pfaues und das Sich-Brüsten des Hahns: es ist ein sichtbarer Ausdruck eines biologischen Willens, welcher immer überraschender wirkt, je tiefer man in die Entwicklungsstufen der niedrigeren Lebensformen hinabsteigt. Aber aus diesem einfachen verschönernden Schmuck der Wilden entwickelt sich langsam die Phantasie, und aus und vermittelst dieser findet der Mensch neue Formen zum Wetteifer zwischen Mann und Mann.

Bedürfnis und Notwendigkeit, zu gefallen, haben die Phantasie schnell entwickelt, welche sich in rudimentärer Gestalt auch bei vielen Tieren findet. Die Phantasie, durch die Erfindungskraft zu höheren Formen fortschreitend, entwickelte die Neugier. Farbenpracht genügt dem Weibe schon nicht mehr; der Mann fühlt, daß, weil er so viel nachgeahmt wird, er keine Seltenheit mehr ist. Was kann er tun, um dem abzuhelfen?

Er muß etwas Neues erfinden, und er denkt einen noch weit schöneren Schmuck durch das Wort hervorzubringen, als den, den die Natur ermöglicht: und damit ist der erste Schritt in der Kunst getan. Jenes Wort, meine lieben Leser, war weder Griechisch noch Latein und hatte mehr Ähnlichkeit mit der Sprache der Wilden auf Neu-Seeland als mit der unsrigen, und doch war es der Erzeuger aller Dichtungen und aller Kunst. Das Weib, gierig wie das ganze menschliche Geschlecht nach einem Leben außer ihrem eigenen Leben, nahm die neue Art des verschönernden Schmuckes mit Freuden auf. Der erste Schritt war getan, es gab kein Zurück mehr, man mußte sich immer mehr schmücken und verschönern. Der Ton und die Sprache wurden nach und nach Eigenschaften des Menschen. Die Farben der Felle und der Federn waren begrenzt durch die beschränkte

Anzahl der Tiere, deren Kleid sie waren. Aber in Worten und Tönen war ein so weites Feld für die Nachahmung dargeboten, daß es niemals erschöpft werden konnte. Der Mann beobachtete und schmückte sich mit dem aus der Beobachtung Erlernten, um bei der Schönsten der Auserwählte zu werden. Und sie, wißbegierig, weil sie ihr Licht nur von ihm erhielt, horchte auf seine Stimme und bebte in überschwänglicher Wonne, wie in Erwartung des Sohnes, welcher der Bewahrer von so viel Schönheit werden sollte. Und der Sohn, der im Augenblick der höchsten Ausstrahlung von so viel Schönheit ins Leben trat, war ein Schritt über den Vater hinaus.

All dieses war biologische Notwendigkeit, und bis dahin hatte sich die Idee der Kunst noch nicht davon losgelöst, daß Schönheit, Kraft und Güte Mittel zur Anziehung des Weibes seien; aber plötzlich, oder vielmehr nicht plötzlich, sondern ganz allmählich, infolge eines Bedürfnisses, das der Mensch mit verschiedenen Tieren gemeinsam hat, wurde der Wille zum verschönernden Schmuck, nicht Mittel zur Anziehung, sondern Ausdruck der Klage, und damit entstand die höhere Kunstform.

Wenn der Mensch dessen beraubt wird, was seine größte Freude und seine schönste Hoffnung war, bricht er der Natur gegenüber in Tränen aus, und diese Tränen versiegen erst, wenn die Erinnerung an das Vergangene sich langsam vor seinen Augen erhebt. Jetzt tritt die Sonne hervor, aber wie im Traum, eine Traumsonne, aber immerhin etwas mehr als das Nichts; und mit demselben Ton, mit dem der Mann sein Weib, sein Alles, liebkosend umschmeichelt, sucht er sich selbst zu trösten, denn im Gesang kehren seiner Seele die vergangenen Stunden zurück. Ähnlichen Gefühlen begegnen wir bei vielen Tieren, welche ihre Toten selbst in eigener Lebensgefahr nicht verlassen. Das ist ein Instinkt, welcher der Idee, der Erhaltung entspringt, und dieser Instinkt entwickelt im Menschen allmählich das Gefühl der Pietät gegen die Toten. Die Idee des Trostes wie die Idee der Liebe sind Ideen der Erhaltung, und darum habe ich gesagt, daß die Kunst ihre Entstehung einer Idee des Besitzes verdankt.

Nun also galt es, die eigenen Freuden und Schmerzen zu erhalten, um sie dem Sohne als Erbschaft zu hinterlassen: das ist die Kunst in ihrer unabhängigen Form, welche in einer langen Entwicklung von jeder fernellen Dienstbarkeit losgelöst wurde.

Der Mensch will, wie jedes andere lebende Wesen, die Erhaltung der Art: aber neben dem Nachkommen aus Fleisch und Bein will er eine Hinterlassenschaft für die Nachkommen aus Stein und aus Worten. Erhaltung genügt

diesem Könige der Erde nicht mehr: er will sich Unsterblichkeit verleihen. Es schmerzt ihn zu sehr, die Flüchtigkeit all seiner Freuden und Leiden zu sehen; die Vergänglichkeit des Lebens erschreckt ihn; ihm graut vor dem Nichts, weil er begonnen hat, unter dem Zwange der sexuellen Konkurrenz seinen Geist zu erleuchten, damit das geliebte Wesen daraus hervorstrahle.

Losgelöste und im Denkmal von Stein oder Worten gefaßte Schmerzen und Freuden waren die erste Geschichte der Menschen, eine Geschichte, die nicht Tatsachen aufzählte, sondern von Gefühlen handelte, aus welchen sich langsam unsere ganze menschliche Gesellschaft heraus entwickeln sollte. Ein anderes mächtiges Bedürfnis des Menschen, welches viel zum Fortschritt der Kunst beitrug als höhere Offenbarung des menschlichen Wesens, war sein Verlangen nach einer besseren Welt als die, in der er lebt. Dieses Bedürfnis steht in enger Beziehung zu der biologischen Entwicklung und ist die eigentliche Mutter der Kunst als Form des Gedankens.

Anfangs galt es, sich zu schmücken für das Weib, damit aus der Verbindung der Schönsten mit dem Stärksten[1]) der Nachkomme hervorgebracht werde, dann galt es sich zu schmücken, um sich innerlich zu erheben und zu bereichern und dadurch jenem Nachkommen das eigene innere Leben zu erhalten in einem anderen Nachkommen von unvergänglicher Gestalt: das ist die Geschichte der Kunst. Wenn uns aus der ersten Phase nichts mehr bleibt, so will das nicht sagen, daß damals das Gefühl der Kunst noch nicht erhaben gewesen sei, jener Hauskunst, in welcher das Leben um so heißer pulsierte, weil sie nicht so durch den Wunsch nach eitlem Lob gefesselt war. Nachdem ich so die Quellen der Kunst aufgedeckt habe, sage ich, daß das erste Denkmal, welches der menschliche Gedanke sich selbst errichtete, der Mythus war.

Nach einer besseren Welt begierig, wie ich schon sagte, ließ er seine Phantasie in die weiten Reiche des Himmels schweifen und erschuf wie inspiriert eine Welt, eine Welt außerhalb der wirklichen, eine Welt, in der alles nach seinem Wunsche war und nicht unter dem Zwange der Notwendigkeit. Diese von Göttern bevölkerte Welt hegte er liebevoll in seinen Gedanken, machte sie ganz zu seinem Eigentum und, als Gipfel der Torheit, hielt er sich dann für ein Kind dieser Welt. Nachdem er sie mit all seinen Vorzügen und Fehlern ausgestattet hatte, stellte er sie zum Richter über seine Handlungen auf. Und so hatte nun der Mensch durch die Kunst seine Welt verdoppelt. Dieses war die erste Auf-

[1]) Stark ist hier als zusammengesetzte Eigenschaft zu verstehen und umschließt die Begriffe Kraft, Schönheit, Güte und Weisheit.

gabe der Kunst, und gewiß waren es gewaltige Künstler, die Titanen gleich aus der bestehenden Welt jene neuen Welten auslösten.

Der Wille zu etwas über die Gegenwart Hinausgehendem ist die Grundlage der Kunst und merkwürdiger Weise ist es auch die Grundlage jeder Idee der Erhaltung der Art, so daß man leicht geltend machen könnte, daß die biologische Entwicklung des Menschen in der Kunst sich fortsetzt, wie sie sich in allen lebenden Dingen fortzusetzen pflegt.

Bei den Tieren sind alle Affekte, so weit man beurteilen kann, von viel kürzerer Dauer als beim Menschen, und doch hat dieser den Wunsch, den Regungen seiner Seele noch größere Dauer zu verleihen, und hat sich deshalb ausgedacht, sie in einem Stoff oder in einer Form zu fixieren, welche widerstandsfähiger sind als sein Gehirn.

Dieses Unsterblichkeitsverlangen entspringt dem instinktiv dem Tode geleisteten Widerstande, dem der Wunsch zu Grunde liegt, die flüchtigen Stunden der Freude und des Schmerzes dauernder zu gestalten, weil beide von Leben und Glück reden, und wir nach Leben und Glück dürsten.

Die alten Denkmäler in Stein und in Worten sind nur Offenbarungen dieses Bedürfnisses, des Bedürfnisses nämlich nach Erhaltung und zugleich logischer Weise nach Erhebung und, ich möchte fast sagen, nach Auswahl.

Der Wolkenmaler.

Von Ludwig Finckh.

Über der Reichenau steigen blendendweiße, quellende Wolken auf, und eine heimliche Sonne wirft einen Goldhauch darüber. Keiner kann ihn sehen, als wer die Augen eines Kindes hat.

Ein schmaler Fußweg führt über eine bergansteigende Wiese. Dahinter liegt ein Kornfeld, reifend, in stiller Fruchtfreude, ein einzelner Baum inmitten. Der Wind schlägt die Ährenköpfe lächelnd aneinander und die Halme singen. Keiner kann es hören, als wer die Ohren eines Kindes hat.

Und hinterm Wald steht ein Rosenbusch. Er blüht und duftet und hat weiter nichts auf der Welt zu tun. Niemand kennt ihn, als wer das Herz eines Kindes hat.

Ich weiß, wer die Wolken, die Ähren und den Baum gemalt hat. Ich weiß, wo der Rosenstock duftet und blüht. Er steht hinter jedem Wald, durch den Steinhausen gegangen ist.

Wilhelm Steinhausen zum 60. Geburtstag.

Von Alfons Paquet.

Als ein Sohn des Taunus darf ich wohl den Maler des Taunus loben, der mit seiner Kunst das Liebliche, die stille Größe dieser Landschaft so einfach und so geheimnisvoll wiedergibt. Überblick über die Weite dieser Hügel, Einblick in die sonnige Tiefe dieser Wälder, Anblick dieser Buchen und dieser Waldwiesen voller Blumen: all das Wohltuende empfängt uns wieder, das, so lange wir wollen, unser Leben mühelos macht und unser Dasein zu einer stillen Lust. Darüber der große gütige Himmel, ein sanftes Blau, ein feuriger Rosenglanz. Himmel und Erde belauschen einander; ein Wanderer nimmt in ruhiger Betrachtung die Heimat in sich auf; und er, der von weitem kommt, der Mensch Christus, setzt sich auf einen dieser Hügel und predigt mit mildem Antlitz und sicherer Gebärde. Er kehrt ein in ein enges Haus, aus dem man noch diese Hügel sieht wie eine schwache Erdenwelle vor der Unendlichkeit, und „nimmt die Sünder an". Wie ergreift uns der Ernst und die Bedeutung dieser Handlung aus den schlichten Gestalten, die anfangs mit dem Gast mögen um den Tisch gesessen haben, lauter bäuerliche Hausgenossen. Da beginnt der Gast zu reden: „Eins ist not". Und siehe, Herr und Knecht, Alte und Junge werden Menschen und treten ihm näher, der da zu den Herzen spricht; und sie sinnen oder beugen das Haupt oder blicken auf ihn mit großer Spannung.

Das ist ein tiefes Gemüt, das solches geschaffen hat, schlicht, voller Liebeskräfte. Ich habe kürzlich durch die Mappe mit den „Randzeichnungen" geblättert. Diese Randzeichnungen sind von einer feinen, humorvollen Gotik. Da ist der Ernst des nach-oben-Strebens, wie es sich in den größten Menschen und Bauten unseres Volkes ausspricht, bis weit hinauf umrankt von den schönsten Blüten unseres Erdendaseins: Blumen und Kindlein. Blumen malt dieser Meister mit

derselben Luft, aus der sie Gott geschaffen; ich denke nur an den Strauß Feldblumen in gläserner Vase. Dieselbe seelenvolle Wirklichkeit, die nichts zu scheuen, nichts zu schönfärben, nichts zu übertreiben braucht, redet aus den Bildnissen seiner Kinder, seiner Gattin, seiner selbst, dem greisen sinnenden Manne.

Tag und Nacht, Morgen und Abend — die Uhr des Lebens hat bei diesem Künstler einen tiefen vollen Klang. Ich selbst liebe besonders seine Bilder aus der Nacht. Die Nacht hat für ihn jene geisthafte düstere Unendlichkeit, dies wehe Grauen, das man auf freiem Felde empfindet, wenn gar der Himmel ein wenig bedeckt ist. Man ist ja dann ein einsam stummes Wesen, das traumwach wandert, wie am Boden eines Meeres von Dunkelheit. Man sieht nur dunkel, verschwommen und verglommen den Erdboden mit Dickicht, Wald und Hügeln und nur das Herz klopft: Leben, Leben. Auch jene Nacht, — das Bild, glaube ich, stellt die Geburt des göttlichen Kindes dar — ist mir tief im Gedächtnis: Die schwarze Hütte mit dem bißchen Feuerschein, darüber aber ein großes Firmament von dunkler beglückender Bläue. Und mit welcher innigen Milde leitet der Künstler den Tag in solche Nacht. Ich denke an seinen „Abend im Walde". Freundlich strahlt noch der Himmel, die Wiese glänzt wie das warme Fell eines Tieres, das man in Schlaf streicheln will, noch blinken Blätter des Busches und einzelne Bäume. Doch dahinter steht friedevoll schweigend der Wald mit abgründigem Schatten, in den der Blick eindringt wie gebannt. Wie solch ein langer süßer Sommerabend möge der Abend des Meisters Wilhelm Steinhausen sein.

An Maler Wilhelm Steinhausen und sein Meisterbild, den „lehrenden Christus".

In deutscher Landschaft Sommerpracht,
Vom blauen Himmel überdacht,
Von kühler Wälder Hauch umrauscht, —
Von einer Menge, die da lauscht,
Und deutscher Andacht fromm umstanden
Vom Glauben, der aus fernsten Landen,
Vom Meer und von den Alpenhöhn
Gekommen, um den Herrn zu sehn,
Den Heiland, der das Herz beseligt —:

So hast Du, Meister, „Ihn" verewigt,
— Ein Maler, der die Kunst als Priest'rin preist
Und drum ein deutscher Meister heißt,
Ein deutscher Maler und Poet,
Ja oft im Bilde ein Prophet;
Gilt doch das Wort uns längst nicht mehr als Prediger allein,
Und strahlt im Bild oft ganz enthüllt des Ew'gen Widerschein!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

So fühlst auch Du, Beschauer, in dem frommen Bilde gleich:
Fürwahr, hier ist des Himmels Pfort, ein Stückchen Himmelreich.
Du fühlst: Es ging aus Schöpferhand
Just jetzt hervor dies heil'ge Land.
Dein Heimatland. Du kennst dich aus,
Als ständ' hier deiner Eltern Haus.

Und hörst du auch kein Menschenwort:
Es klingt in Lüften ein Akkord
Von dem, was einst Sein Mund geredet
Und was durch alle Zeiten betet,
Sein: Selig sind die reinen Herzen
Und — die da tragen ihre Schmerzen;
Und die friedfert'gen Geistes sind,
Die rühmt Er als des Vaters Kind. — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das alles ist mit den Winden gerauscht
In die deutschen Wälder, — und drinnen lauscht
Mit neuer Andacht der Glaube heut
Der alten Kirche verwehtem Geläut.

— — — — — — — — — — — — — —

Und all das hast Du, Meister, gemalt
In hundert Bildern.
Drum überstrahlt
Dich heut unser Dank. Vom deutschen Volke
Umglänzt gleich der silberumsäumten Wolke
Der Dank Deinen Weg von sechzig Jahren,
— Weil Du, ein Glaubender, uns mit wahren
Farben wieder gemalt in die Herzen
Den deutschen Heiland, den „Mann der Schmerzen".

Karl Ernst Knodt.

An Wilhelm Steinhausen zu seinem 60. Geburtstag.

Steinhausen! Dein Name klingt,
Wie wenn leis der Vogel singt.
Quellenrauschen, Sonnenschein,
Erd und Himmel schließt er ein.
Was Du Deinem Volk geschenkt,
Deutschland dankbar des gedenkt.
Dank Dir, Heil Dir, Meister!

Wer hat, was im Volke glüht,
Uns mit goldenem Gemüt
Wie ein Seher offenbart,
Deutsche Sitte, deutsche Art,
Wer hat unterm Märchenbaum
Froh geträumt der Kinder Traum?
Du bist's, deutscher Meister.

Wer hat die Natur erlauscht, —
Wie es in den Lüften rauscht,
Wie der Himmel dräut und blaut,
Wie es sonnt und wie es taut,
Wie es wogt und wie es webt,
Wie es liebt und wie es lebt?
Du bist's, stiller Meister.

Wer hat Christi lichtes Bild
Uns gezeichnet ernst und mild, —
Wie er leidet, wie er lehrt,
Wie er Freud und Leid verklärt,
Wie noch heute seine Hand
Freundlich segnet unser Land?
Du bist's, frommer Meister.

Wirke denn in Mannestraft
Ungetrübt und unerschlafft.
Gib in langer Jahre Flucht
Uns noch manche reife Frucht.
Wo man Deutschlands Sterne zählt,
Nie Dein schlichter Name fehlt.
Heil Dir, Dank Dir, Meister!

Karl Röhrig.

An Wilhelm Steinhausen.

(Zu dessen Bild „Gottes Herrlichkeit".)

Lockt es andre, Gottes Welt
Farbenreich zu schildern,
Steigt verklärt das Himmelszelt
Auf in Deinen Bildern.

Daß die Kunst von oben stammt,
Lassen sie uns ahnen:
An das Licht, das niederflammt,
Fromm sie uns gemahnen.

Martin Greif.

Zu zwei Bildern von Wilhelm Steinhausen.

Ährenfeld.

Sonnengluten
Über das Ährenfeld fluten.
Flimmernde Lichteswogen
Aus fernen Sphären
Wiegen die Ähren,
Die aus Schatten der Tiefe gezogen,
Dunklem Geheimnis entrungen,
Wehende Flammenzungen
Tauchen ins himmlische Spiel der Liebe!
Schatten und Trübe
Weichen bezwungen,
Von dem Fittich der Wolke umschlungen.

Judasbissen.

Göttliche Gluten
Über ein Menschenantlitz fluten.
Zweier Augen Sonnen
Aus Paradieses Auen
In dunkle Nächte schauen,
Denen der Glanz zerronnen. —
Sehnsuchtsvoll rauschet die Huld
Im Strom der Liebe;
Es sinkt die irre Schuld
In Schatten und Trübe,
In starre Klippen!
Bald zischen die Lippen,
Die bebenden,
Liebwiderstrebenden,
Mit verzweifelter, brechender Macht
Der Liebe den Todeskuß aus der Nacht!

Bertha Bertholdt.

W. Steinhausens „Berufung der ersten Jünger"

(Ev. Joh. 1, 35—51).

Dem Künstlerpaar W. und J. Steinhausen gewidmet.

Ein Sinnbild von den heil'gen Höhn
Soll'n wir im deutschen Lande sehn!
Das grün gekrönte Hügelmeer
Um Vater Rheines Silber her,
Ob eng begrenzt im Taunuszug,
Ob weit in Odenwaldes Flug —
Es mahnt an Galiläas Land,
Wo neu „das Licht der Welt" erstand.
So ziehen dort die Höhen hin
Zu der Natur erhabnem Sinn,
Und jener stille Wasserblick
Strahlt uns ihr inn'res Licht zurück.
Er selber hoch im Vordergrund
Der schönen Welt verklärter Mund;
Und auf sein rätsellösend Wort
Ziehn treue Herzen willig fort
Aus ihrem Vorhof, der Natur,
Auf seiner „Menschheit" heil'ge Spur!
Und wie Er hoch zu sich sie zieht,
Die ihn gesucht, der Ferne müd,
So hütet er sie dann im Tal
Als „guter Hirt" in Lust und Qual,
Daß sie wie Adler frisch auffahrn
Und seine Gnade offenbarn.

Das alles schaun wir nah im Bild,
Und solcher Blick sei Schirm und Schild
In Sonderheit dem Künstlerpaar,
Bis es die Fülle schaut einst klar!

Johannes Deggau.

Berge in der Nacht.

Der See ist erloschen,
Schwarz schläft das Ried
Im Traume flüsternd.
Ungeheuer ins Land gedehnt
Drohen die hingestreckten Berge.
Sie ruhen nicht,
Sie atmen tief und sie halten
Einer den andern an sich gedrückt,
Tief atmend,
Mit dumpfen Kräften beladen,
Unerlöst in verzehrender Leidenschaft.

Hermann Hesse.

Gesang hinterm Quellstein.

Hinterm Quellstein, aus der Tiefe,
Rauscht ein altes Wort,
Wie wenn eine dunkle Stimme
Halb mit Lachen, halb mit Grimme
Aus verdeckten Gründen riefe.
Immer tönt es fort:

Menschlein droben in den Städten,
Blindlings rennt und bauet ihr,
Als ob eure bunten Türme
Durch die Wellen und die Stürme
Dauer hätten,
Kommt auch wieder her zu mir!

Scharrt mir doch nicht zu behende
Jedes Klümpchen Glitzergold
Aus dem Schoß! Streckt eure Hände
Nicht so gierig, wenn es rollt!
Seht, ich mach es doch am Ende
Anders, als ihr's haben wollt.

Bleibt einmal auf einer Brücke
Mit gelassnem Herzen stehn!
Hört ihr unter eurem Glücke
Meinen kalten Atem wehn?

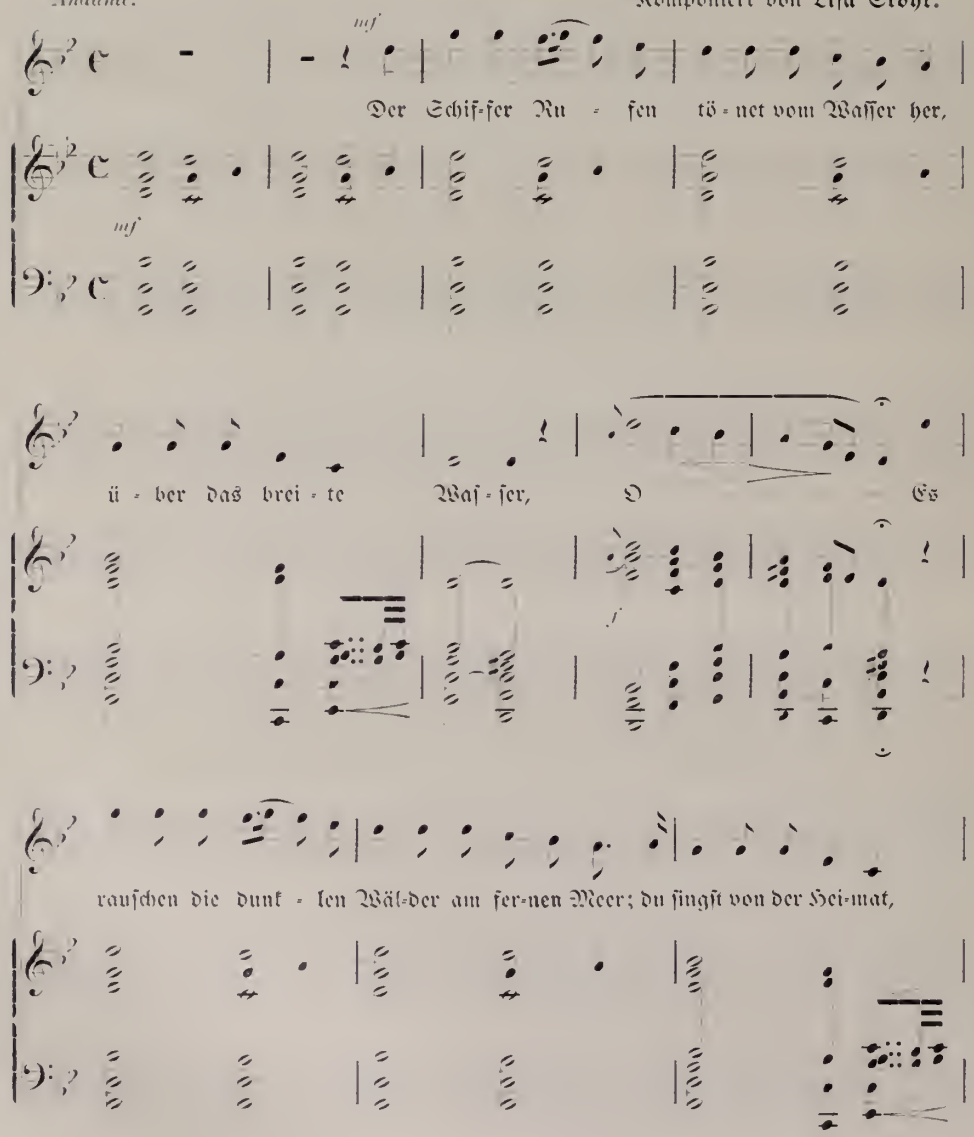
Aber trinkt ihr meinen Willen,
Wie ein Kind im Wiesengrunde
Wasser schöpft mit hohler Hand,
Wird ein Hauch von meinem Munde
Jeden Abend allen Brand
Eurer Wünsche stillen.

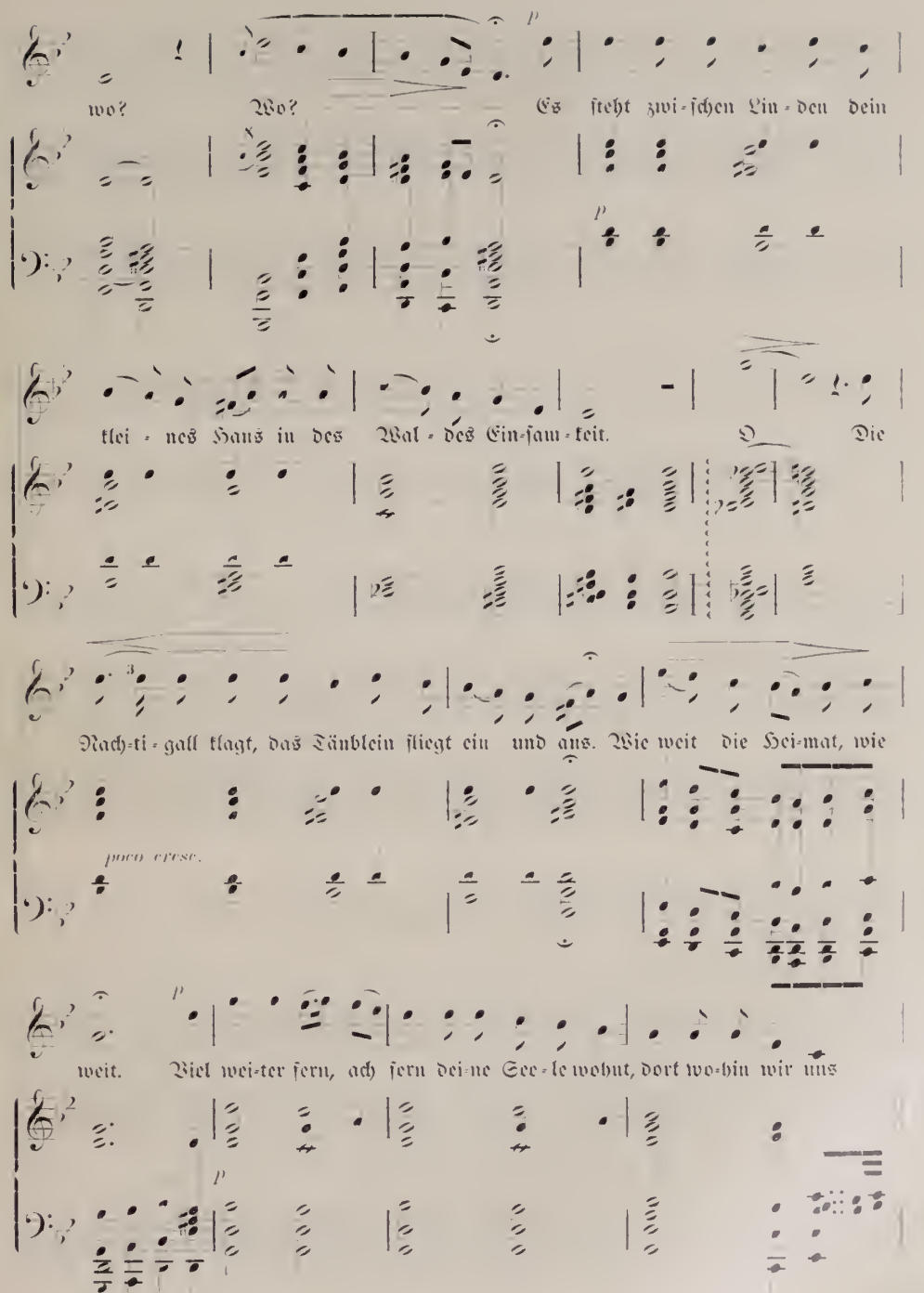
Emanuel von Bodman.

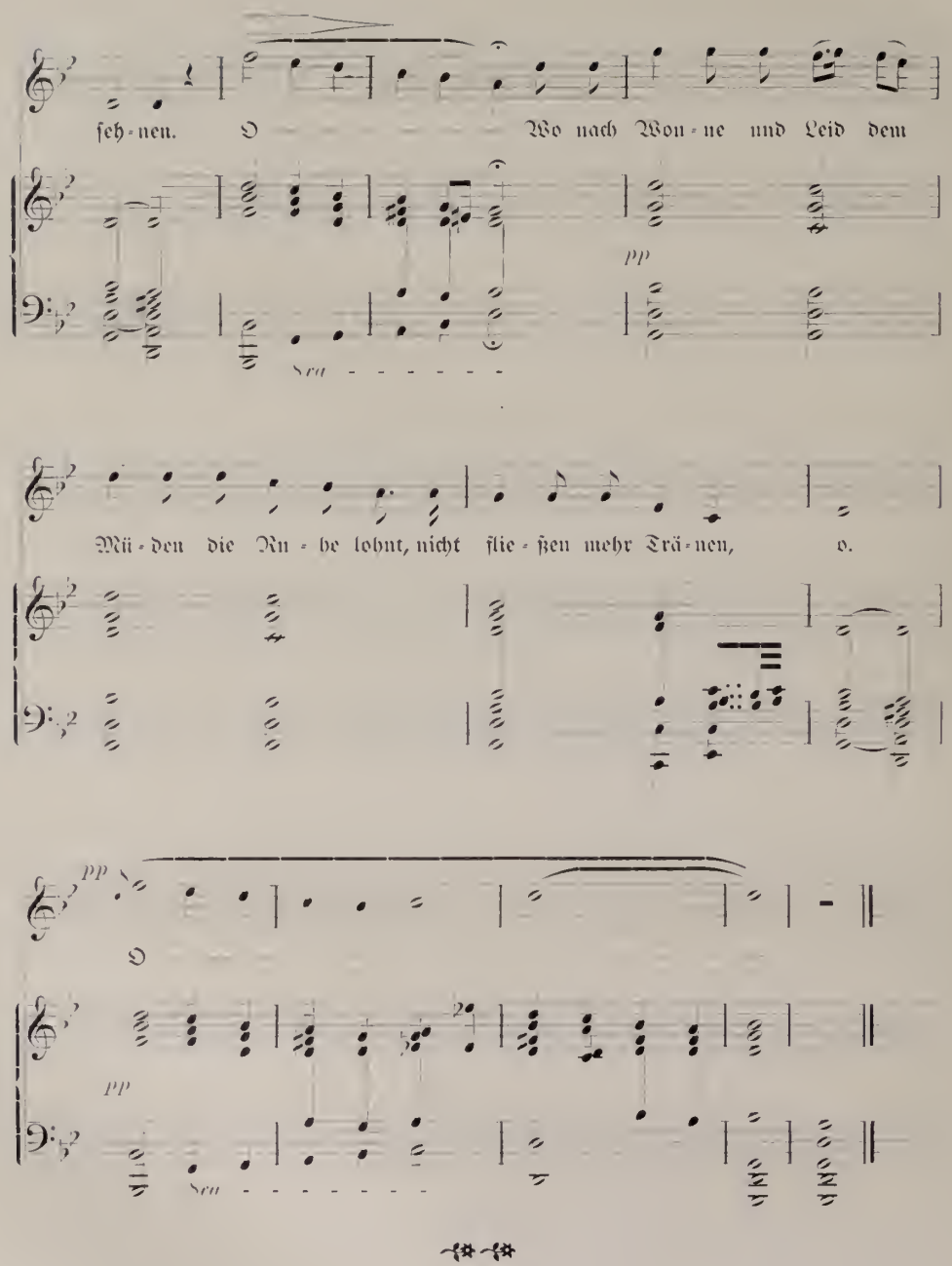
Schifferlied.

Text von **Wilhelm Steinhausen.**

Andante. **Komponiert von Lisa Stöhr.**



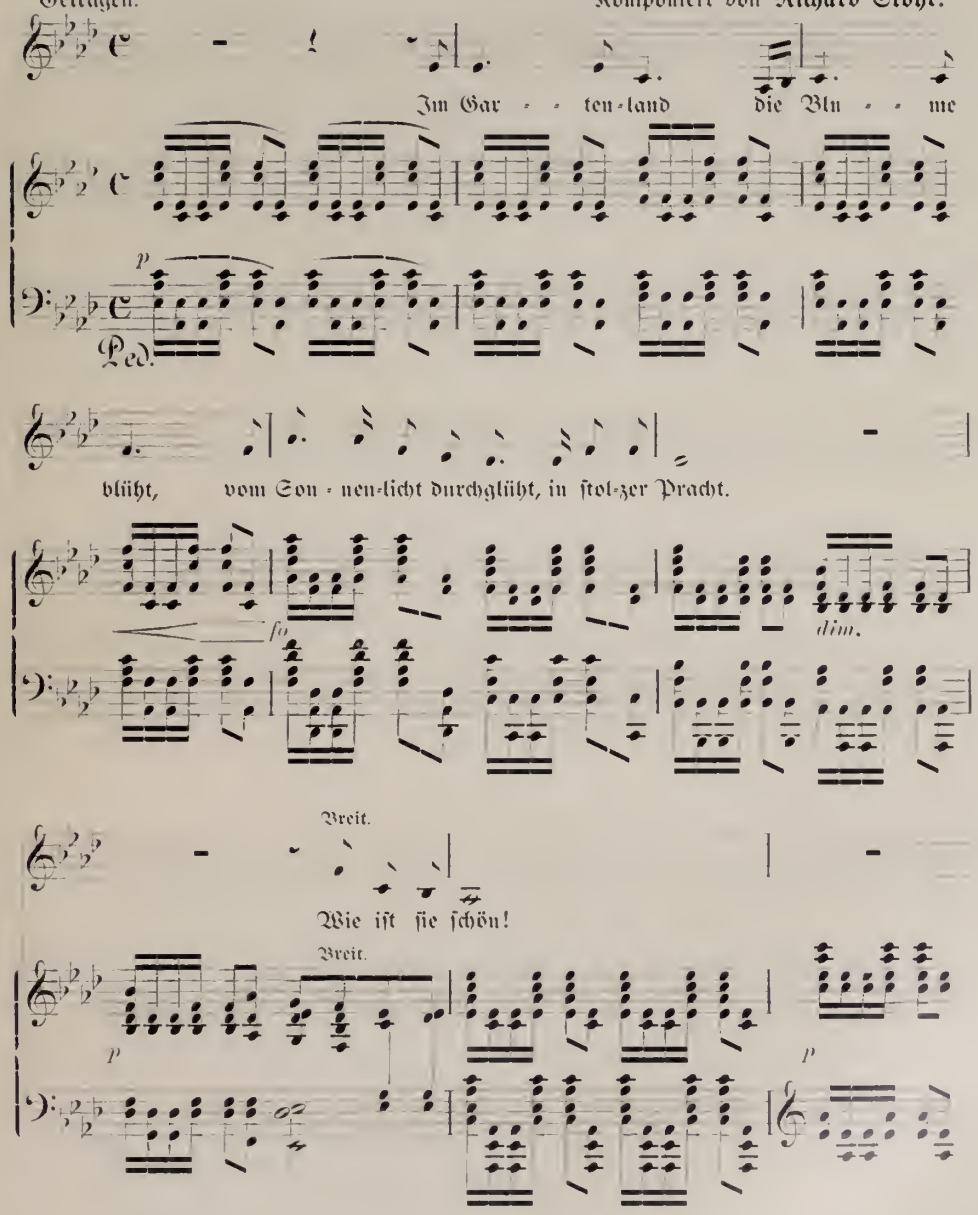

wo? Wo? Es steht zwi-schen Lin-den dein
klei-nes Haus in des Wal-des Ein-sam-keit. O Die
Nach-ti-gall klagt, das Täublein fliegt ein und aus. Wie weit die Hei-mat, wie
poco cresc.
weit. Viel wei-ter fern, ach fern dei-ne See-le wohnt, dort wo-hin wir uns

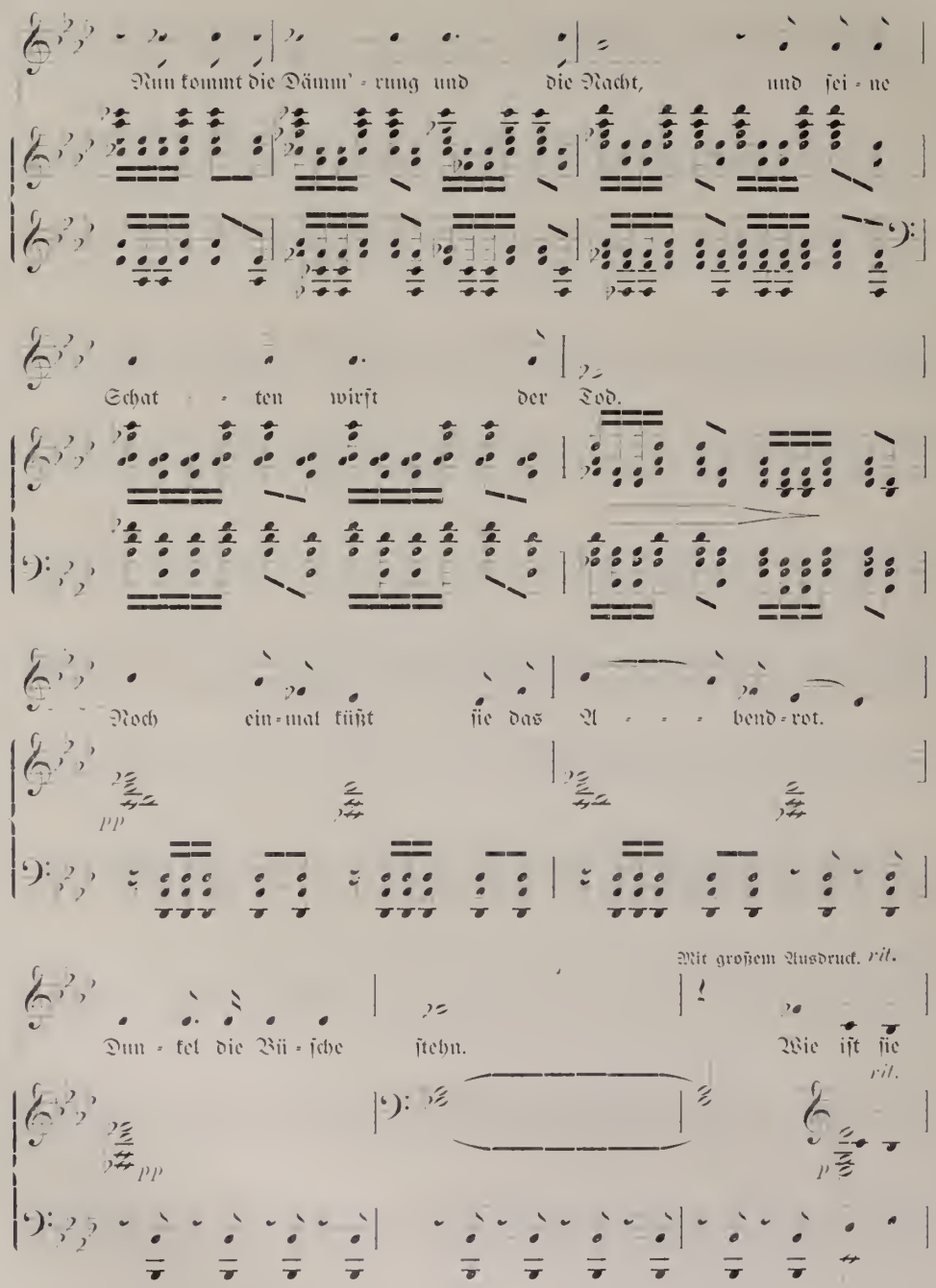

seh - nen. O Wo nach Won - ne und Leid dem
pp
Scu - - - - - - -
Mü - den die Ru - he lohnt, nicht flie - ßen mehr Trä - nen, o.
pp
O
pp
Scu - - - - - - -

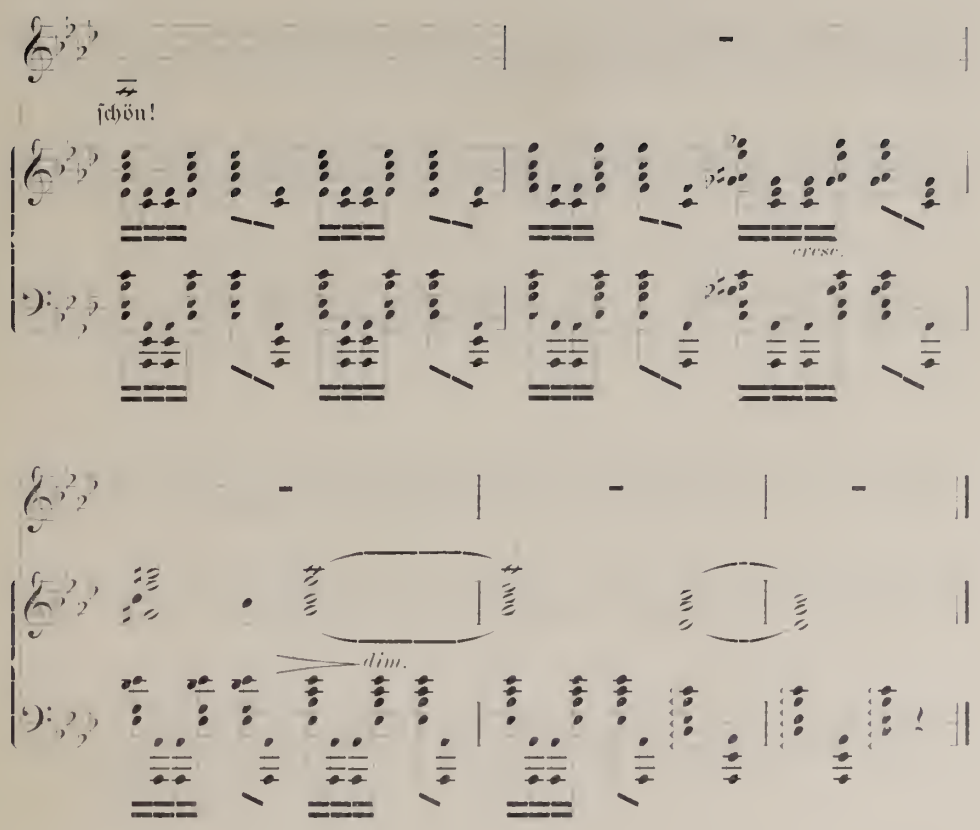
Malve.

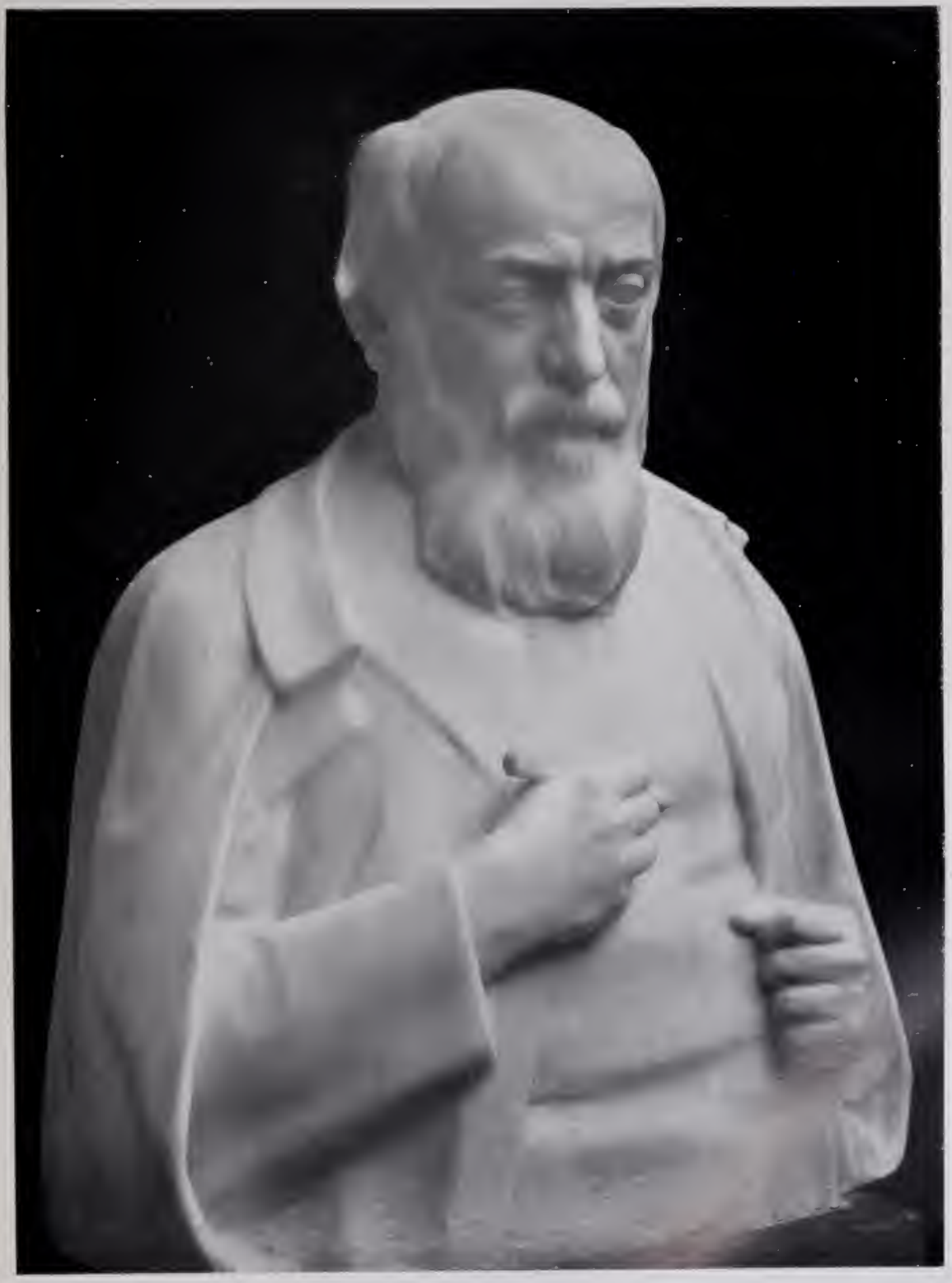
Text von **Wilhelm Steinhausen.**

Getragen. Komponiert von **Richard Stöhr.**




Nun kommt die Däm̃m' - rung und die Nacht, und sei - ne
Schat - ten wirft der Tod.
Noch ein - mal küßt sie das A - - - bend - rot.
pp
Mit großem Ausdruck. rit.
Dun - kel die Bü - sche stehn. Wie ist sie
rit.
pp
p


schön!
cresc.
dim.



Ein bescheiden Blatt aus seiner Jugendzeit
Das Alter oft am meisten freut. –

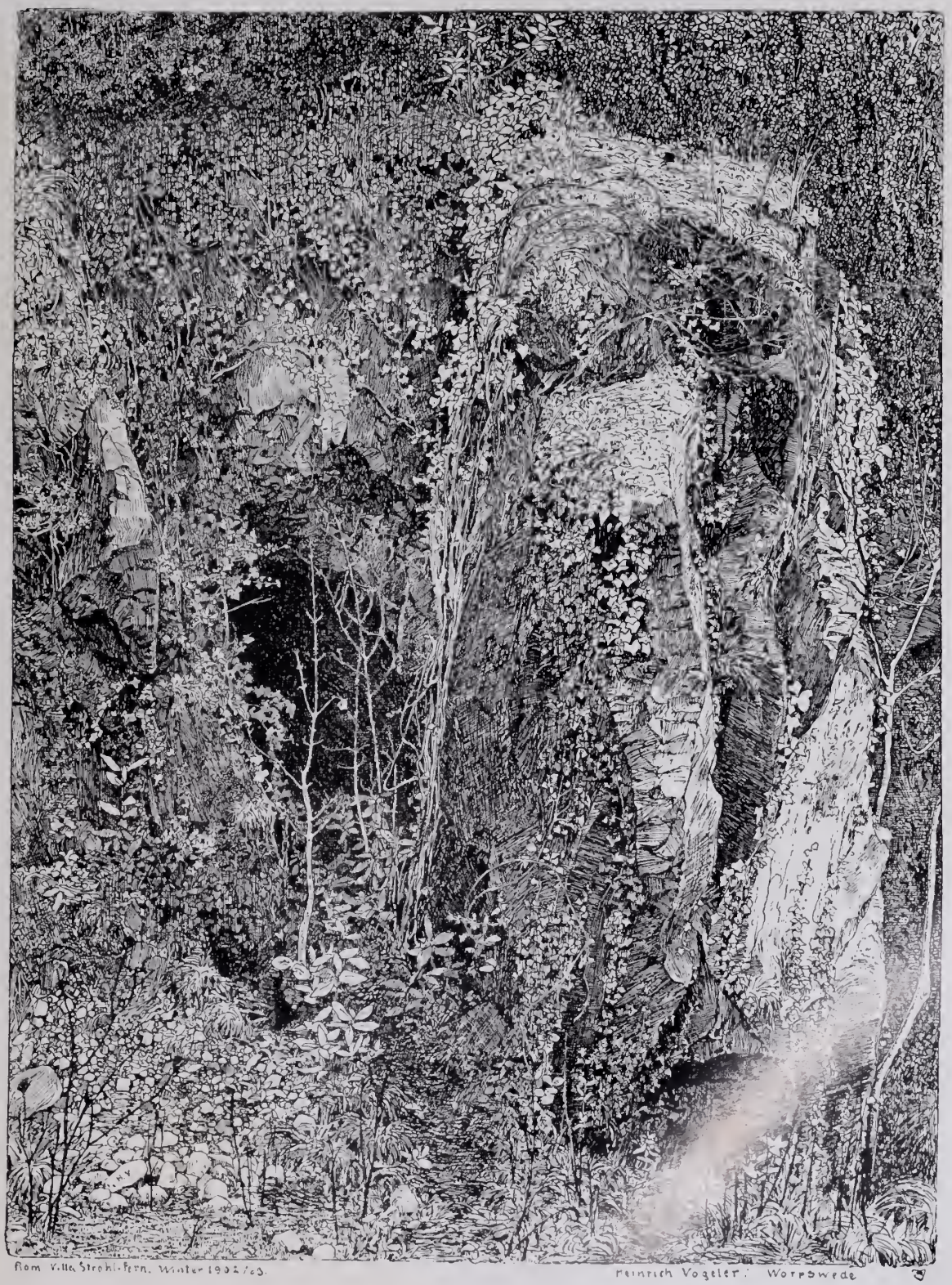
An Wilhelm Steinhausen zum 2. Februar 1906
als Willkommgruß beim Eintritt in das
höhere Lebensalter von seinem alten Lange
seinem getreuen Freunde

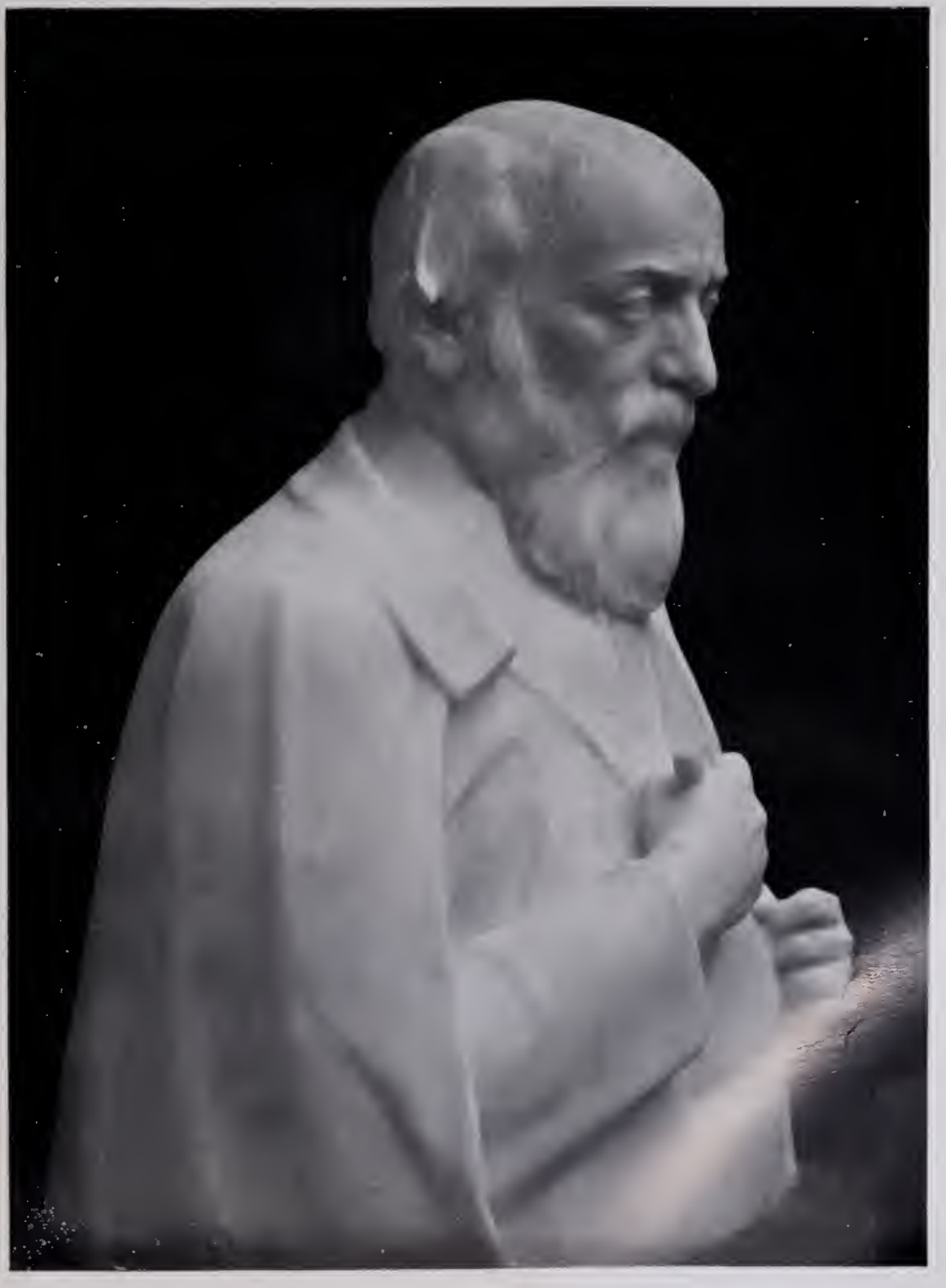
Hans Thoma.

Eine Kerze nach der andern erlischt, soda

R S

Es klingt eine einsame Melodie
Durch Welten und Völker und Zeiten,
Und nur wer die ewige Sehnsucht kennt,
Vermag die Weise zu deuten.


Rom Villa Strohl-Fern. Winter 1902/03.
Heinrich Vogeler. Worpswede



Inhalt.

Seite

Widmung. Von Siegfried Balke 5
Ein Selbstporträt des Meisters und seiner Kunst. Von Karl Röhrig 8
Was heißt christliche Kunst? Von Wilhelm Hadorn 18
Über heilige Kunst. Von Hermann Oeser 32
Über die innere Berechtigung und Bedeutung einer heutigen christlichen Kunst. Von Gottfried Bohnenblust 36
Steinhausens Bild Christi. Von Martin Kähler 41
L'art religieux. Par Eugène Burnand 57
Wann, wo und wie ich meinen Freund Wilhelm Steinhausen kennen, schätzen und lieben lernte. Von Johann Friedrich Hoff 58
Wanderjahre. Von Hans Meyer 63
Wie ich zu Meister Steinhausen kam und seiner deutsch-protestantischen Kunst. Von David Koch 74
Eine neue Kunstübung des Meisters. Von Karl Budde 77
Das Mannhaftige in Wilhelm Steinhausens Kunst. Von Johannes Deggau . . . 84
Wilhelm Steinhausen. Von Rudolf Klein 94
Wilhelm Steinhausens Deutschtum. Von Ludwig Brehm 97
Das Volkstümliche in Steinhausens Kunst. Von Johannes Schöttler 106
Wilhelm Steinhausen als Landschafter. Von Karl Neumann 111
Die „Kreuzigung" und das „Gastmahlbild" in Wernigerode. Von Ernst Bunke . . 119
Die Wandbilder Wilhelm Steinhausens in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. Von Max Ludwig 124
Formkunst und Gedankenkunst. Von Heinrich Weizsäcker 129
Kunsterziehung des Volkes. Von Willy Wygodzinski 133
Holland. Von Fritz Mackensen 138
Ein Bild des Lucas Cranach. Von Gustav Pauli 141
Ästhetische Betrachtungen bei Gelegenheit einer Stelle aus Jean Pauls Flegeljahren. Von Jonas Cohn 142

Seite

Die Entstehung der Kunst. Von Gottardo Segantini 149
Der Wolkenmaler. Von Ludwig Finckh 154
Wilhelm Steinhausen zum 60. Geburtstag. Von Alfons Paquet 155
An Wilhelm Steinhausen und sein Meisterbild. Von Karl Ernst Knodt 157
An Wilhelm Steinhausen zum 60. Geburtstag. Von Karl Röhrig 159
An Wilhelm Steinhausen. Von Martin Greif 161
Ährenfeld. Judasbissen. Von Bertha Bertholdt 162
Berufung der ersten Jünger. Von Johannes Deggau 163
Berge in der Nacht. Von Hermann Hesse 164
Gesang hinterm Quellstein. Von Emanuel von Bodman 165
Schifferlied. Von Lisa Stöhr 166
Malve. Von Richard Stöhr 169

Bilder.

Seite

Titel und Initialen von Heinrich Vogeler.
Selbstbildnis von Wilhelm Steinhausen 1
Joseph Kowarzik, Büste von Wilhelm Steinhausen 173
Lucas Cranach 174
Hans Thoma 175
Eduard von Gebhardt 176
Fritz von Uhde 177
Eugène Burnand 178
Fritz Hafner 179
Gottardo Segantini 180
Rudolf Schäfer 181
Max Ludwig 182
Hans Meyer 183
Wilhelm Kalb 184
Bertha Bagge 185
Heinrich Werner, Im Garten Steinhausens 186
Heinrich Vogeler 187
Fritz Mackensen 188
Hans am Ende 189
Sophie Wencke 190
Joseph Kowarzik, Büste von Wilhelm Steinhausen 191
Maximilian Würtenberger 192

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00100 0880